جامعة فيلادلفيا



كلية الآداب والفنون

مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر

ثقافة الصورة

في الفنون

مراجعة وتحرير

أ. د. صالح أبو إصبع

د. محمد عبيد الله

د. هيثم سرحان

د. يوسف ربابعة

ظلال عويس



كلية الآداب والفنون

ثقافة الصورة

في الفنون

مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر

2007/11/1 - 10/30

بحوث محكّمة

مراجعة وتحرير

أ. د. صالح أبو إصبع   د. محمد عبيد الله

د. هيثم سرحان   د. يوسف ربابعة

ظلال عويس

منشورات جامعة فيلادلفيا

2008

الطبعة الأولى
1429هـ - 2008م

المملكة الأردنية الهاشمية، رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2008/10/3443)

302.2
مؤتمر فيلادلفيا الدولي: ثقافة الصورة (12: عمان. 2008)
ثقافة الصورة في الإعلام والاتصال/ إعداد جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون؛ تحرير صالح أبو إصبع... وآخرون.-
عمان: دار مجدلاوي 2008
(   ) ص.
ر.أ: (2008/10/3443)
الواصفات:/ الاتصال// وسائل الاتصال الجماهيرية// الفنون/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

ISBN 978-9957-02-343-0 (ردمك)

الإشراف والطباعة والتوزيع

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص. ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan
www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

تقديم

أ.د. مروان كمال

تحرص جامعة فيلادلفيا على نشر أعمال مؤتمرها الدولي، الذي هو جزء من مسيرة الجامعة الأكاديمية، ودأبها في رعاية البحث العلمي والحراك الفكري الذي يثري البيئة العلمية، على المستوى المحلي والإقليمي والعالمي، ولذا فإن هذا الكتاب سيضم بين طياته البحوث والأوراق التي قدمت ضمن وقائع مؤتمر فيلادلفيا الثاني عشر (المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون)، الذي انعقد في دورتين؛ الأولى في شهر نيسان 2008، والثانية في شهر تشرين الأول 2008 ، وتميز المؤتمر في دورتيه باستقطاب عدد كبير من العلماء والباحثين من مختلف البلدان العربية، إضافة إلى المشاركة الدولية التي يسعى المؤتمر إلى التوسع فيها وزيادتها.

يحمل هذا الكتاب الذي يقع في أربعة أجزاء عنوان (ثقافة الصورة) وهو العنوان الذي حملته الدورة الثانية عشرة من المؤتمر، وقد جاء ذلك بعد أحد عشر عنواناً سابقاً، تتآلف جميعها لتشكل فضاء حضارياً وثقافياً واحداً، وتسعى جميعها إلى الاهتمام بقضايا الأمة ومشكلاتها في ماضيها ومستقبلها، وربط ذلك في الفضاء العالمي الذي يفضي إلى تكوين حالة إنسانية على مستوى العالم والكون، وصولاً إلى أسس فكرية وحضارية تسعى إلى تطوير الرؤى الإنسانية وتطلعاتها نحو المستقبل، وذلك بتوفير البيئة المناسبة للباحثين والعلماء والمهتمين للالتقاء والتحاور وإبداء الآراء برويّة وحرية من أجل الوصول إلى الحلول المثلى والآراء السديدة.

ناقش المؤتمر على مر سنواته السابقة موضوعات مهمة، وهي: الذات والآخر، التفاعل الثقافي، تحليل الخطاب العربي، العولمة والهوية، الحداثة وما بعد الحداثة، الحرية والإبداع، العرب والغرب، الحوار مع الذات، استشراف المستقبل، ثقافة المقاومة، ثقافة الخوف، وها نحن اليوم نصل إلى ثقافة الصورة، وسيكون القادم ثقافة الحب والكراهية، وهو عنوان المؤتمر الثالث عشر، الذي تستعد الجامعة لعقده، إلى جانب العمل على نشر هذا الكتاب على أمل أن تصل رسالة المؤتمر ومعها رسالة الجامعة إلى المجتمع كله، فضلاً عن الدارسين والباحثين في كل مكان، وفي ذلك توسيع لدائرة الإفادة من المؤتمر وأوراقه وحواراته، بحيث لا تقتصر على المهتمين فقط، بل تنتشر على نطاق أوسع، لأن موضوع المؤتمر وهو ثقافة الصورة التي تشكل اليوم موضوعاً مهماً في دوائر الحياة جميعها، فقد غدت الصورة لغة هذا العصر، وصار فهمها مهماً لفهم لغة العصر وثقافته، وأساسات تشكله.

لقد جاءت جهود الباحثين في هذا المؤتمر لتسلط الضوء على جوانب الصورة، وتمثلاتها في الأدب والفن والتربية والإعلام، وذلك بتقديم أبحاث جادة سيجد القارئ فيها من الفائدة ما يقدم له بعض مراده ومبتغاه، فالكتاب الأول من أوراق هذا المؤتمر يتضمن إطاراً نظرياً يسلط الضوء على ثقافة الصورة من حيث المصطلحات والمفاهيم وتاريخ التشكل وفضاءات المستقبل، وأما الكتاب الثاني فهو يدرس الصورة وثقافتها في الأدب والنقد،

والكتاب الثالث يسهب في البحث عن الصورة في الفنون المختلفة، وتجلياتها في مناحي الفن وإبداعاته، وأما الكتاب الرابع فهو بحث في ثقافة الصورة وتأثيراتها في الإعلام والإعلان، بمختلف أدواته من صحافة وإذاعة وتلفاز وفضائيات وإنترنت، ومدى تأثير الصورة التي هي السلاح الأول لوسائل الإعلام في ظل ثورة الاتصالات والمعلومات.

إن جامعة فيلادلفيا بسعيها الدؤوب لنشر العلم المعرف – وهو جزء من رسالتها- لترجو أن تكون هذه الكتب الأربعة إسهاماً جديداً في خدمة الثقافة العربية على مستوياتها كافة.

و الله ولي التوفيق

الفهرس

القسم الأول: التكنولوجيا وتقنيات الصورة

مدخل

رحلة الصورة من الكهوف إلى الثورة الرقميـّة

د. هيثم سرحان

▪ التكنولوجيا وتقنيّات الصّورة

كانت الصورة منذ إنسان الكهوف، ولا تزال، تجسّدُ رغبة الإنسان وحنينه في توكيد وجوده؛ ذلك أنّ الفنّ من أهمّ الوسائل التي تمنح الإنسان قدرةً فائقةً على إقامة توازن مع العالم الذي يحيا فيه. كما أنّ الإنسان ما فتئَ يبحث عن وسيلة تضاعفُ حضوره وترسّخُ كينونته في خضم وجود ينذرُ بالتلاشي والامّحاء، فكانت الصورة أبرز الفنون في صياغة الإنسان الكليّ الذي يسعى إلى تحقيق الامتلاء وينشد الخلود.

كانت الصورة، عند إنسان الكهوف، دليلاً على الاكتمال والاندماج؛ فالصورة تعني أنّ الإنسان قد تمكّن من تحويل المادة إلى شكل. في حين أنّ الصورة، عند إنسان الثورة الرقمية، أضحت وسيلة السيطرة على العالم. إنّ رحلة الصورة من الكهوف إلى الثورة الرّقميّة تكشف بجلاء عن حجم الطموح الإنسانيّ وسعيه إلى التحكّم بالوجود وإخضاعه لرؤاه الفنية.

لقد استطاعت الصورةُ، بفضل الثورة الرقمية، تجاوزَ الأشكال والصناعات الإبداعية المختلفة، ولعلّ قدرة الصورة على إيجاد لغة عالمية مشتركة عابرة للغات والثقافات هو الذي منحها القدرة على الانتشار، وتجاوز أسوار اللغات، وحصون الثقافات.

واستنادًا إلى هذا التأسيس فإنّ البحوث الآتية سوف تقدّم أفكارًا تقنيّةً ترتبطُ بعلاقة الفنون بالتكنولوجيا من ناحية، وتأثير منجزات الثورة الرّقمية في صناعة الصورة من ناحية أخرى. وسيكتشف قارئُ هذه البحوث أنّ هناك تحوّلاً جوهريًا قد طرأ على مجال الصورة المعرفيّ؛ فالصورة لم تعد تشكيلاً بصريًا يحاكي أصلاً ماديًا، بل أضحت مجالاً حيويًا جامعًا لمناشط الإنسان المختلفة.

يناقش الباحثُ **عماد أبو عجرم** طواعيةَ الفنون وقدرتها على الإفادة من المنجزات العلمية من خلال توظيف تقنياتها الحديثة. ويعرض الباحثُ **عمر البحرة** طرق استخدام التكنولوجيا في تدريب الطلبة على التصوير الفوتوغرافي. أمّا الباحثان **محمد الجمل وهند أمين** فيقدّمان تصوراتٍ لإمكانية الإفادة من إبداعات جهاز الحاسوب في صناعة المنسوجات. وأمّا الباحثُ هلال **الناتوت** فيستعرض التحوّلات التي طرأت على فن الكاريكاتير من التخطيط التقليديّ إلى التّخليق التكنولوجيّ.

وأمّا الباحثُ **عرفات النعيم** فيبحث في تأثير "الفوتومونتاج" على التصميم الغرافيكيّ، إذ إنّ هـذه التقنيـة تتضـمن تأسيس مفارقات بصرية تنشأ عن جمع صور فوتوغرافية مستمدّة من مصادر مختلفة في فضاء بصريّ؛ لإنتـاج علاقـات وأفكار صوريَّة جديدة. وأمّا الباحثُ **محمد ثابت البلداويّ** فيرى إمكانية تفعيـل الصـورة الفوتغرافيـة في سـبيل تشـكيل صورة ذهنية عن الحياة البغداديّة القديمة. وأما الباحثُ **طارق بهاء الدين** فيتساءل عن مصـداقيّة الصـورة الفوتغرافيّـة وصحة دلالاتها في عالم "ما بعد التصوير الرّقميّ".

الفنون التشكيلية وتأثيرات التكنولوجيا

د. الفنان عماد أبو عجرم *

الكومبيوتر: هل يستطيع خلق عمل فني؟

لقد استطاع هذا الجهاز وبشكل سريع تحقيق عالمية المعارف وشمولية التجارب والخبرات المطلقة وقد شغل أذهان الرسامين، ومهندسي العمارة، ومؤلفي وناشري الموسيقى ومصممين الإعلان في مختلف انتماءاتهم وتعدد مرجعياتهم... غير أنّ العمل الفني المعروف بخصوصيته الإبداعية والوجدانية تحوّل بانفتاح ملحوظ نحو هذه التقنيات الجديدة المتمظهرة بالدراسة العلمية وتدرجت التجارب الفنية بشكل حثيث نحو هذا التطور الضامن للإبداع.

ولا يمكن في هذا السياق الفصل بين النشاط الإبداعي والمقتضيات الأساسية للابتكار الفني حيث استطاع الكومبيوتر تحقيق القسط الوافي من هذه المعطيات والمقتضيات وتعدى بذلك دور الوسيط ليضطلع بدور المحرك.

ممّا لا شك فيه إنّ الفنان ورجل العلم يشكلان فريق الفن والعلم عن طريق الكومبيوتر وقد استدعى ذلك نقاشاً لا بل جدلية ذات طيف فلسفي، والحق يقال: إننا في هذا البحث سنقف في منتصف الطريق ربما على المسافة ذاتها من الفن والعلم ؛ ويبقى السؤال ما قيمة العمل الفني المنتج من أسطورة التقنيات الحديثة؟

من يستطيع ابتكار الأشكال الأكثر عقلانية بما في ذلك السعي نحو الجمال؟

أم إنّ الكومبيوتر بإمكانه تحرير الأحاسيس والانفعالات أو السير بها نحو حدود الصنعة والآلية المادية؟

ما الدور الذي كان يلعبه الكومبيوتر في العملية الإبداعية على أثر النجاحات والنتائج المشوقة التي تحققت في مفاهيم علم الكومبيوتر، وهي الأكثر إثارة للتأمل والتفكير في لبّ هذه الجدلية المرتكزة على الاجتهاد العلمي، ما موقف الإبداع الفني من هذا كله؟

لا بدّ من التركيز والجهار بإنّ العملية الإبداعية الفنية تختلف إلى حد بعيد عن منافستها الابتكارية العلمية؛ ليس لإنّ العلم هو مجرد عرف يرتكز على قواعد صارمة وثابتة في علم المنطق كالاستنتاج والاستدلال والفرضية، ولكن وحتى الآنّ يمكن القول إنّ تدخل العمليات المنهجية في عالم الفنون لم تجد طريقاً للظهور.

من هنا نتساءل هل إنّ الفنان على سبيل المثال لا يعتمد بعض القواعد والنظريات في علم الألوان ولكن يعتمد اللجوء إلى الخيال والحدس والإحساس الانفعالي؟

الكومبيوتر هذا الجهاز السحري المحمّل بكل الإمكانات والطاقات والفعاليات وأشكال الغرافيك المتنوع من خلال دلالات المنحنيات والشاشة المفتوحة على كل الاحتمالات التي فتحت الآفاق أمام عدد من الفنانين الذين وجدوا فيه الفائدة الفعالة:

---

* رئيس قسم الفنون التشكيلية – معهد الفنون الجميلة – الجامعة اللبنانية.

كيف يستطيع عمل الغرافيك من خلال الكومبيوتر أن يكون عملاً إبداعياً؟

إنّ هذا التساؤل البسيط يستدعي ماهية الفن إذا كان الفن قادراً على مقاربة علمية وهو ربما ما تهدف إليه أبحاث بعض الفنانين. وعما إذا كانت النتائج الحاصلة التي تعود إلى استخدام الكومبيوتر تشكل عوامل إيجابية، ألم يكن دور الفن على مدى الأيام الغابرة مرتبطاً بمعايير محددة.

إنّ عملية إلحاق القيم الجمالية بالأشكال الهندسية ليست قديمة ولكن يمكن القول: إنّ الكومبيوتر استطاع تكبير حقل الرؤية وتوسيع آفاق الإدراك.

إنّ الإبداع الآلي للعناصر التشكيلية لا يستدعي أو يستوجب الإلغاء الكلي للأهواء والثروات المتأتية بطرق الصدفة ؛ ولكن ذلك يختلف فيما لو ترك الفنان الحرية للكمبيوتر بإجراء الأبحاث بذاته والسعي وراء أشكال وصور غير متوقعة حيال الصعوبات لإيجاد معايير جمالية للأشكال غير المتوقعة الأكثر حيوية أو أقل برودة من تلك الناتجة عن المعادلات البسيطة.

إنّ العناصر العرضية الطارئة توفر للعمل الفني عنصري التنوع والمفاجأة.

من وجهة نظر " **فريد نايك**" وهو من أهم ممثلي هذا الميل لمثل هذه الأبحاث - وهو القائل بضرورة برمجة الحاسوب ليتمكن من تحقيق التنوع الكامل للرسوم والأشكال المحددة والمعبر عنها بكافة تنوعاتها وتفاصيلها وهي التي تقضي أن تلتزم بموضوع - نشأة الكومبيوتر- ظهوره.

في العام ١٩٦٥ كانت أول الاختبارات والتجارب التي أجريت في هذا السياق من خلال "**جورج نيس***Nees* " و " **ارلانج** *Erlange* " وهي الاختبارات التي تعرض على الجمهور الواسع النتائج التي تحققت وهي تقضي في الجوهر باعتماد الانطلاق من مبدأ الصدفة في رسم خطوط ضمن شكل مستطيل ومن ثمَ تجميعها بواسطة تقاطعات ذات أطوال مأخوذة عن طريق الصدفة (إبرة المؤشر للمنحنى تتحرك بشكل أفقي وعمودي).

وقد التقت أبحاث "**جورج نيس** *Nees*" مع أبحاث "**نول** *Noll*" وتشابهت أعمال الفنان "**موندريان** *Mandrian*" وتلاقت مع تلك الأبحاث والإستنتاجات.

هذا في أوروبا أمَا في الصين فقد نجحت تجارب كلَ من:

"**فوجينو** *Fujino*"، "**هازيكاوا** *Hasigawa* " و "**كاكيزاكي** *Kakizaki*".

في البرازيل انطلقت إلى العلن أعمال الرسامين "**برني** *Berni* " و"**ديرا** *Deira*".

أليس العمل الفني أداة للتواصل بين الفنان والمشاهد؟

إنّ هاجس إقامة أو توفير الشروط اللازمة للإبداع الفني بواسطة الكومبيوتر إنما هو مرتبط بالمشاكل العامة المرتبطة بالتواصل خاصة تلك المقاربة لنظرية ومنهج الإعلام الذي يمكنه وحده إعطاء الدور المرجو للإحساس والإدراك الجمالي.

- ثقافة الصورة.
- ماهية الصورة.
- الصورة الفوتوغرافية.

الصورة الرقمية هي الصور المعالجة أو المدركة كلياً بواسطة الكومبيوتر؛ أمّا منهج معالجة الصور فينتج عن التلاحم بين هذا المنهج وشبكة الخطوط.

هناك عدة أنماط من الصور الرقمية:

- صور *Bitmap* والصور الموجهة التقاطع *Vectoriel*؛ والصور المركبة *3D*.

إنّ منهج معالجة الصور والإبداع على طريقة *Bitmap* (خارطة من الخطوط) تجري أساساً على منهج:

Corel photo paint, Adobe photoshop, Adobe Photoshop element
U-lead photo Impact, Paint shop pro, Gimp

الصورة الرقمية

مكن الوصول إلى الصورة الرقمية انطلاقاً من لوحة الألوان الملونة *Palette* بحيث إن كل لون محدد ومرتبط بسلسلة من الأرقام؛ إن كل صورة رقمية "هي مجموعة متشكلة من ملايين المربعات الدقيقة وتسمى *Pixel* وهي موزعة على شبكة تشبه إلى حدَ بعيد شبكة الفسيفساء *Mosaique* الدقيقة جداً".

إن ما يسمى *Pixel* في بنية الصورة الرقمية هو ما يعادل مسحة لونية محددة[1] فعندما تصدم الموجات الضوئية خلايا الجهاز الرقمي وهو ما يسمى *CCD* عندئذ تولد كلّ خلية من هذه الخلايا مجموعة مربعات لونية *Pixel*.

إن الحديث عن مقياس المربع اللوني *Pixel* هو طريقة لتوصيف الصورة الرقمية بواسطة عدد المربعات اللونية المكونة لذلك على محور أفقي وآخر عمودي؛ ويمكن القول: أن بالإمكان وبواسطة عمل الـ (*Scan*) معرفة أكبر قدر من اللاتقان في الصورة.

أمّا الصورة العالية التقنية *High Resolution* فهي تحتوي الملايين من المربعات *Pixel* وهي بدورها – أي المربعات - يمكنها توصيف قوس أو منحنى *Courbe* أو مجموعة تفاصيل دقيقة بكل جلاء ووضوح.

أما عن عملية إنتقال الأشعة اللونية فهي تتم بالتحول داخل الجهاز إلى رمز رقمي ناتج عن ألوان ثلاثة: أحمر - أخضر - أزرق.

أما الرمز الرقمي الناتج فيمكن استخدامه لخلق ألوان كثيرة ومتعددة في المربعات اللونية *Pixel*؛ وتبدأ بذلك عملية النقل أو التحويل التي يجري *Retouche* ومن ثم الطبع.

عند تشغيل الحاسوب "الكومبيوتر" ومع ظهور الصورة على الشاشة فإنّ عملية الانتقال خلالها إلى مرحلة اللمسات الأخيرة *Retouche* ومن ثم الطباعة. ويمكن الحصول هذه الطريقة بواسطة طريقتين:

- الطريقة الأولى: استخدام سلك كهربائي مرتبط مباشرة بالجهاز أي الكومبيوتر.
- الطريقة الثانية: وهي الأكثر عملية حيث يمكن بواسطتها تجنب إخراج بطاقة الذاكرة *Memory Card* ومن هنا تجري عملية النقل ويجري تثبيتها على جهاز الكومبيوتر للتمكن من قراءة محتوى البطاقة.

- مناهج وطرائق التلوين والنظم المتبعة:

- إنّ هذه الطرائق والمناهج جميعها تندرج في إطار مختلف الخصائص للأفلام في نظام ما يسمى *Photoshop*.

الدائرة اللونية الأساسية له: أحمر - أخضر - أزرق – *RGB* -

- طريقة أطياف ألوان الرمادي: الأسود والأبيض.
- طريقة *CMJN* وهي تستعمل غالباً في العمل الطباعي الرباعي الألوان *Quadri-Chrome*
- طريقة *LAB* من خصائصها الضوئية اللونية ومركبان لونيان أساسيان على محور: أخضر - أحمر و محور: أصفر - أزرق.
- طريقة *Bitmap* يجب التمييز بين *Bitmap* ونظام *Windows*.
- طريقة *Multicoat*.
- نظام *Adobeshop* وتعتبر آلية هذا النظام هي الأفضل بين جميع النظم لكونه يتمتع بإمكانية إجراء التعديلات واللمسات الأخيرة *Retouche* على أجزاء الموضوع.

⌘ الصورة الفنية – اللوحة التشكيلية

اللوحة الفنية هي كل مسطح *support* مجهز للرسم بمختلف التقنيات: قلم رصاص – فحم – طبشور ملون *Pastel* – ألوان تمبيرا *Tempera* – ألوان غواش *Gouache* – ألوان زيتية *Oil paint* – ألوان الأكريليك *Acrylic paint*.

إنّ الاهتمام الجيد بتحضير هذا المسطح وتأسيسه هو الضمانة الوحيدة لبقاء اللوحة بانتعاشها ورونقها إلى مدى زمني بعيد.

واللوحة الفنية منذ سالف الأزمان حتى منتصف القرن العشرين بقيت المرآة الوحيدة للفنان يعكس عليها هواجسه وأهواءه وتطلعاته. وفي بعض الأحيان كانت هذه اللوحة بمثابة الناطق الرسمي باسم الدين أو بإسم السلطة أو باسم الشعب؛ هذه اللوحة كانت حقل تجارب ريشة الفنان ورؤاه وهي أيضاً المختبر للتجارب السالفة والمحدثة وهي من صنع أنامل الفنان ومن ملكه وخبراته. ليس هناك ثمة شخص آخر يشاركه العمل ولو ذهبنا إلى حدود ما يشبه الماورائية لوجدنا أن توقيع الفنان لعمله في أسفل اللوحة كان يمثل طرفاً من الأنانية ونزعة

التملك والتفرد؛ إن مثل هذه النظرة قد تثير الكثير من علامات الاستفهام والتساؤلات حول أهمية وتصنيف الفنانين والسعي من قبل الذواقة لاقتناء أسماء الفنانين وليس أعمالهم.

كي لا نذهب بعيداً ونخرج عن الموضوعية في تقييم الأعمال الفنية نحصر الحديث في طبيعة اللوحة - مقوماتها ومعايير نجاحها ينبغي أن تتوفر كل الشروط والمناخات الموضوعية والذاتية لإنجاز لوحة فنية ذات ميزة تقنية.

لا بد من مراعاة الأصول التقنية لكل مادة لونية تبعاً للمسطح *support*؛ فلكل مادة تلوينية تقنية خاصة تختلف تماماً عن سواها من التقنيات. فاللوحة المنفذة بالألوان الزيتية هي أكثر قابلية لإجراء الاختبارات التقنية عن سواها من التقنيات كلوحة الأكواريل على سبيل المثال.

الأهم من كل ذلك ليس في التقنية بل في تميز اللوحة وفرادتها والخصائص الإبداعية التي تضعها تحت دائرة الأنظار وموضع الدراسة. من هنا جاء دور الباحثين في علم الجمال والنقد وتاريخ التصوير لوضع مقاييس أو معايير تشكل أبجديةً صالحةً لقراءة ومعرفة أهمية اللوحة التشكيلية وقد وضع " رينيه هويغ *R. Huyghue*" وهو أبرز علماء الفن والجمال في القرن المنصرم معايير عدة لقياس نجاح اللوحة وتميزها عن سواها.

لعلَ أبرزها:

- الوحدة *unité*: أن تحمل اللوحة موضوعاً واحداً وتؤدي غرضاً محدداً.
- متانة التأليف *composition*: ينبغي لكل عمل فني تشكيلي أن يضم في حيزه نوعاً أو نمطاً معيناً من التأليف مع مراعاة الخطوط والأشكال والأحجام.
- الشاعرية: إن معرفة استخدام الألوان في اللوحة بدرجات وأطياف هادئة ومتوازنة يحمل المتلقي على التأمل العميق وفرصة نسيان الواقع مما يخلق في نفسه شعوراً بالشاعرية والاسترخاء.
- متانة الرسم: إن التصوير قاعدته الرسم وهو المنطلق من الخطوط والنسب والأبعاد والعلاقات الوثيقة بين كل العناصر المرسومة.
- الفكرة والموضوع: مهما كانت أهمية المنظور أو الخيالي فلا بدَ أن يكون موضوعاً أو فكرة بحد ذاتها تتمحور حولها اللوحة وتتخلى عن كل ما يشكل تشويشاً على الموضوع، وهي في ذاتها تعتبر بحثاً عن النواحي الجمالية.
- التجديد وعدم التقليد: إن نجاح كل عمل فني أو علمي أو أدبي يقاس من ناحية فرادته وعناصر التجديد في طياته سواء الشكلية أو اللونية أو الفكروية.
- التبسيط: إن مثل هذه الفكرة تستدعي إلى الذهن مقولة أو بالأحرى هي من الثوابت - السهل الممتنع؛ فبالقدر الذي تتمتع فيه اللوحة بأسلوب البساطة بقدر ما تلقى الإعجاب والتقدير.

- توزيع الأبعاد: إنّ العمل على مبادئ قواعد المنظور ومفاهيمه كان له الدور الأساسي والفاعل في تكوين اللوحة حيث يمكن من تلمس الكتل والأحجام وعلاقتها بالمنظور والأبعاد.
- التقنية: الفن التشكيلي هو من الفنون البصرية التي تغري العين وتغوي الحواس. فكل عمل تشكيلي يرمي إلى النجاح لا بد أن يتميز بمكتسبات ومستحدثات تقنية تؤهله للانطلاق والنجاح والفرادة.

التكنولوجيا اللونية – ماهيتها – وسائلها

لا يمكن أن نذكر الفن التشكيلي دون ذكر أثر التكنولوجيا وأهميتها في تطوير العمل وتوفير الأجواء المناسبة والمؤاتية لتحقيق الومضات الإبداعية المنشودة؛ والعلاقة بين الفن والتكنولوجيا علاقة قديمة منذ فجر التاريخ بدءاً من الرسوم على جدران الكهوف والمغاور مروراً بمختلف التقنيات المعتمدة حتى منتصف القرن الماضي وصولاً إلى رسوم الكومبيوتر وفنونه الذهنية والبصرية المشوقة؛ وهذه العلاقة بين تقدم وتراجع وقد يجوز القول إنّ هناك شيئاً من العداء بين الاثنين – الفن والتكنولوجيا –.

أمّا إذا حصل نوع من الوفاق بينهما فإنما هو مشوب بالرهبة والحذر، بين الحماس والهوس؛ إن كل ما نستطيع قوله "إن كل فن يتجاهل التكنولوجيا يمكن اعتباره فناً لا مغزى له محكوماً عليه بالفشل إلى الأبد"[2].

العودة إلى ما أسميناه موقف العداء بين الفن والتكنولوجيا الذي يتجسّد في العلم؛ نجد أن العلم يستطيع التوصل إلى كشف الحقائق، في حين سيكتفي الفن بمتعة البصر أما التكنولوجيا فإنها تشق طريقها بين الاثنين من خلال التعاطي مع أدق التفاصيل وأهم المبتكرات.

وقد صح وثبت أن الفن ينفر من مادية التكنولوجيا وبراغماتيتها الجافة الصارمة؛ في حين أنه يباهي بملكة رهافة الحسّ ونشوة الذهن والبصر، بالإضافة إلى ذلك نلمس في الفن نزعة جارفة نحو المجرد، والغامض حتى أن آخر المدارس الفنية التشكيلية على حداثتها مثلاً التجريدية والمفاهيمية وظاهرة الهابيننغ مروراً بتقنية القصّ والإلصاق – الكولاج - بقيت محافظة على جمالية مسحورة غامضة ومتحركة.

- **ما هي نقاط التلاقي بين الفن والتكنولوجيا؟**

إنّ أهم ما تستطيع تحقيقه التكنولوجيا في هذا الصدد أنه ما إن تظهر عملية تقنية جديدة حتى يسارع عدد لا يستهان به من الفنانين إلى الانسياق والإنجرار وراءها مسارعين إلى توظيفها في أعمالهم، ربما تجد هذه الظواهر التقنية الجديدة جفاءً وعداءً ونقداً لاذعاً في البداية وقد تشكل أيضاً صدمة إيجابية في جميع الأحوال فإنها تجد طريقها للنجاح أو قل للرضى والقبول والاستحسان والسؤال المطروح دوماً ما إمكانية إيجاد علاقات متوازنة بين الفن والتكنولوجيا؟

لقد استطاعت التكنولوجيا دخول عالم الفن دون استئذان ومن خلال أجهزة الكومبيوتر وأنظمتها المنوعة يمكن تحقيق الرسوم والخطوط والأشكال والأحجام والألوان؛ وأصبحت الوسائل التقنية عبر الكومبيوتر تنافس الفنان في رؤيته للطبيعة المحسوسة أو مقاربة الرؤى المجردة.

ويرى البعض أنها تتجاوز ذلك ويقول في هذا الإطار، الدكتور نبيل علي ربما تجد: "تمثل تكنولوجيا المعلومات تهديداً حقيقياً للمبدع سواء من حيث إنتاجه أو طبيعة عمله، فتكنولوجيا المعلومات قادرة على نسخ الأعمال الفنية ومزجها وإعادة استخدامها وتوظيفها"[3].

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان أنه بالإمكان المقارنة بين الفن البدائي الذي بدأ حاجة ثمَ تطور إلى حرفة وبين الرسوم المصنوعة على قرص مدمج ذي قدرة على المزج والحذف والتشكيل والتأليف ولا ننسى أنه بالإمكان إدخال عنصر جديد على اللوحة وهو الموسيقى أو الكلام وهو ما يعرف ب *Multi-Media*؟

لقد "تحرر" الفن من عبارة "الأنا" وتحول إلى مفهوم الجماعة. هذا عنوان من العناصر المثيرة للجدل والحوار أضف إلى ذلك موضوعاً آخر وهو تحرر الفنون التشكيلية من قيود الشكل والحجم ومسطح التلوين *Support*.

إنَّ في قضية تحرير الفنان من سلسلة قيود لعلَ أبرزها قيود الزمان والمكان تجعله يقف أمام مسؤوليات جسام أهمها تقييم المتلقي للعمل الإبداعي - استطاعة العودة إلى التقنيات التقليدية وهي المحور الذي سنعالجه إلى جانب أهم التقنيات منذ العصر الحجري حتى أيامنا هذه.

⌘ عصر إنسان ما قبل التاريخ - العصر الحجري:

لعلَ جدران المغاور والكهوف التي عرفت في لاسكو - فرنسا والتاميرا - إسبانيا، لعلها تشكل متحفاً فنياً طبيعياً وهي التي تحمل أول لمسات فنية بدائية وأول استخدامات للرسم على الجدار الصخري بواسطة الأحجار والأتربة والأخشاب المحروقة وتحمل من التبسيط والاختزال كما العفوية ما يجعلها تقارب أساليب التجريد ولما أ نها لم تكن غاية بحد ذاتها بل وسيلة تحفز الإنسان البدائي على رسم ما تقع عليه عيناه في محاولة منه للسيطرة على العناصر ومحاولة تجسيدها ووهم وضع اليد عليها وحتى الآن لم تطرأ أية تغييرات ذات شأن على هذه الرسوم والسبب في ذلك عائد إلى أ نها مرسومة بوحل الأتربة وبقايا العناصر الحيوانية أو النباتية وجميعها لا تتأكسد بسرعة ولا يتغير في ألوانها سوى الجزء اليسير على عكس المواد اللونية التي تعاقبت فيما بعد ومعظمها يستند في تركيبه على الذرات المتأكسدة للمعادن.

- مرحلة البحث عن مواد جديدة

بعد هذه الحقبة من التاريخ - العصر الحجري - بدأ البحث عن مواد جديدة وتحول الفن إلى حاجة نفعية تهتم بالرسم على الأواني وإلى حاجة جمالية تزيينية، فتنوعت المساحيق المستخرجة من الأتربة والصخور

والنباتات والمواد العضوية وصار بالإمكان إدخال مواد ماسكة عليها كالصمغ العربي والكلس ومن ثم البيض وصار الرسم على صفائح الخشب أو الجلد.

- **مرحلة اكتشاف الألوان المائية – التمبرا – الأكواريل**

في هذه المرحلة تعرف الإنسان إلى مواد جديدة وموفورة مثل البيض وهلام العظم والعسل والصمغ العربي وبدأ بتحضيرها بإضافتها إلى بودرة الألوان *Pigment*.

- **مرحلة اكتشاف الألوان الزيتية**

يعود اختراع الألوان الزيتية إلى الأخوين الرسامين: " **فان ايك** *Van Eyik*" وقد أضافا إلى البودرة اللونية *Pigment*زيت بزر الكتان وشمع العسل وعملا بجد وكد في سبيل تكريس هذه التقنية غير أنهما لم يفلحا تماماً بذلك إلى أن ظهر "**ليوناردو دافنشي**" العالم المخترع والفنان حيث نجح بتكريس أول لوحة فنية ناجحة بالألوان الزيتية وهي لوحة "الموناليزا" أو "الجوكندا" وليس من اعتبار آخر لنجاح وأهمية هذه اللوحة إلا لكونها أول عمل زيتي ناجح في العالم.

يعتبر " **شنينو شنيني** *Cennino Cennini* " الذي عاش في القرن السابع عشر. أول من وضع علم تكنولوجيا الرسم والتصوير التي ينضوي تحت لوائها: الرسم الزيتي والمائي والتمبرا والأحبار والأقلام وفنون الحفر الطباعي....

لقد شكل اختراع الألوان الزيتية منطلقاً لكل التجارب الفنية من القرن الخامس عشر - عصر النهضة والانبعاث – حتى أواسط القرن العشرين.

- **ألوان الأكريليك** ***Acrilique***

لا بد لكل لون أو بالأحرى لكل بودرة أو مسحوق لوني *Pigment*، لا بدَ له من مادة ماسكة تكسبه تماسكاً وليونةً وبريقاً وطواعيةً في الألوان الزيتية؛ هناك زيت بزر الكتان الذي يشكل العنصر الأساسي في تركيب هذا النوع من الألوان.

وفي ألوان التمبرا *Tempera* هناك صفار بيض الدجاج، هو المكون الأساسي لهذه الألوان، وفي ألوان الأكواريل هناك الصمغ العربي أو الهلام العظمي ؛ هو السند الأساسي لتكوين مثل هذه الألوان.

أما الأكريليك الذي اكتشف في أواسط الستينات من القرن الفائت وقد ظهر مع اكتشاف مشتقات البترول أثناء في عملية تكريره وهو المكون الأساسي لهذا النوع من الألوان وهي ما زالت قيد الاختبار على الرغم من انتشارها.

- **بواكير اختراع المربعات اللونية الدقيقة *Pixels***

انطلاقاً من مقومات الصورة الرقمية وأهم هذه المقومات ما اتفق على تسميته *Pixel*؛ ربما كانت التجارب واللوحات الشهيرة التي حققها الرسام الفرنسي " **جورج سورا** *G.Seurat*" وهو الذي انتهج عملية التنقيط أو التلوين بشكل نقاط ملونة متجاورة متلاصقة باردة أو حارة متقاطعة متعامدة وقد عرفت هذه الطريقة في مجريات الحركة الانطباعية وأطلق على أعمال "**سورا**" التجربة التنقيطية *Pointillisme* ولا بد هنا من التوقف أمام ما شهده العالم في أواسط القرن التاسع عشر ١٨٣٥ وهو اختراع التصوير الفوتوغرافي *Photographie* أو ما سمي أيضاً بالتصوير الشمسي الذي أعطى أهميةً كبرى للآلة الفوتوغرافية - أهمية التقاط المشاهد والمناظر مطابقة للواقع وهو ما اعتبر نوعا ً من منافسة الرسام في عمله الفني. أما الذي حاول التفوق على التصوير الفوتوغرافي من خلال إضفاء نوع من الحركة والاحساس والاختلاج الانفعالي في العمل الفني فهي المدرسة التعبيرية التي تمكنت من إيجاد واقع جديد تقف أمام العدسة الفوتوغرافية عاجزة.

كان لاكتشاف العالم الفيزيائي " **اسحق نيوتن** *Newton*" ألوان الطيف وتجزئة الأشعة الشمسية إلى سبعة ألوان تندرج ما بين ما تحت الحمراء وما فوق البنفسجية والتي ما من شك أن الانطباعيين ومن بينهم الفنان الذي ذكرناه سابقاً " **سورا**" قد استفادوا من نظرية " **نيوتن** *Newton*" و"**شفرول** *Chevreuil* ".

ها نحن اليوم أمام جهاز سحري هو الكومبيوتر هذا الضيف الودود على الورش والمحترفات الكبرى للكثير من الفنانين.

بالعودة إلى الصورة الفوتوغرافية لملاحظة الفرق بينها وبين الصورة الرقمية الكل يعلم أن العدسة الفوتوغرافية تلتقط الصورة وتعكسها على فيلم حساس يصعب معرفة النتائج قبل الطبع على الورق الخاص[4]؛ على العكس فإن الصورة الرقمية لا تستطيع فقط معرفة النتائج قبل ظهورها على شاشة الكومبيوتر بل انها قادرة على تقنيات التطوير والتحوير والإلغاء والإضافة ووضع اللمسات الأخيرة وهذا دفع للقول: "إنّ الصورة لم تعد تلتقط بل تصنع أو حتى تفبرك"[5].

رب قائل ما بالك وعملية الفوتومونتاج *Photomontage* الذي نجح إلى حد بعيد في تعديل الصورة الفوتوغرافية وظهر للعلن صور نساء على شكل حوريات البحر، أو ملائكة السماء – أو مخلوقات غرائبية – بطريقة تقنية رفيعة المستوى.

- **الفنون التشكيلية والانترنت**

لابد من تقدير الدور المهم الذي لعبه الفوتومونتاج في الفنون التشكيلية خاصة مع مدرسة "الأوب - ارت" *Op-Art* وهي اختصار لكلمتي *Optical art* كما يجب أن لا ننسى منهج البوب - ارت *Popart* وهي اختصار لكلمة *Popular art* ولا يغيب عن بالنا ما نفذه الفنان "**مارسيل دوشان** *M.DeChamp*" عندما

أعاد رسم لوحة " **الموناليزا** " لـ " **ليونـاردو دافنشي** *Leonardo De Vinci*" حـين أضـاف إليهـا بعـض مظـاهر الرجولة كالشعر في الذقن مع نظارات...

عرف الكومبيوتر بشكل جدي في سبعينات القرن العشرين حيث شهد الفكر والذهن والعقـل العـالمي أكـبر ثورة علمية ساهمت في تحول الأنظار عن مكتسبات العهـود السـابقة والانفتـاح عـلى أحـدث المبتكـرات العلميـة والتقنية بادىء ذي بدء صار التداول في الأوساط العامة بتقنية جديدة هي السـمعية البصريـة *Audio Visuel* التـي حاولت الدمج بين العدسة الفوتوغرافية وعين الفنان وقد أدى ذلك إلى انقسام في أوساط العارفين فهناك من يقول إنّ حقل المعلومات يقتصر دوره في إنجاز الأعمال الفنية فقط. أما الوجهة الثانيـة فكانـت تسـعى جـدياً إلى خلـق المناخات والأطر الفنية عبر منهج "**داتا سبايس** *Data Space*" ومن دواعيها إيجاد جدلية بين كل العناصر الداخلة أو الخارجة من الكمبيوتر. من هنا تحول دور الفن وهدفه من كونه أداة إيحاء واستقرار واستلاب إلى عمليـة جدليـة يكون للملتقي دورٌ ما حتى لا نقول شريك منتج.

في هذه المرحلة بالذات فقد الفنان دوره السحري الإبداعي المتفرد والمتمايز وتغيرت معـايير اللوحـة الفنيـة التي يجب أن تتضمن قيماً جمالية مفتوحة على كل العقول والأهواء[6] وهذا مـا دفـع العـدد الكبـير مـن الفنـانين للالتحاق بهذه الموجة باستخدام شبكات الانترن، للوصول إلى أعمال فنية جديدة كيـف لا وجهـاز الكومبيـوتر مـع شبكة الانترنت يشكلان فريق عمل مزود بالصوت والصورة قابل لإجراء كل التقنيات الفنية من التلوين والتخطيط والإلصاق والتركيب والإضافة والإلغاء وإعادة الصياغة والتوليف.

_طرائق العمل ومناهجه:

- **الأنظمة:**

- *Adobe Photoshop*

هو من اختراع العالم "**أدوب** *Adobe*" بكل بساطة هو الأكـثر قابليـة لإجـراء وإضـافة اللمسـات الأخـيرة عـلى الصور.

- *Adobe Photoshop Elements*

إنه لا يشكل صياغة جذرية أو جازمة لنظام الفوتوشوب ولكنه بمثابة نظام مساند خاصة للمبتدئين.

- *Jasc Paint shop Pro*

هذا النظام هو الأكثر اعتماداً من قبل المصورين الفوتوغرافيين في العالم، حيث إنه يقدّم ذخيرة من الأدوات ذات أسعار في متناول الجميع.

- *MGI Photoshop*

وهو مخصص بشكل واضح للمبتدئين حيث يوفر صندوقاً واسعاً من الأدوات الأكثر ععملية لإنجاز الصور الرقمية.

- إنّ عملية تحويل الصورة الفوتوغرافية، وهي العملية الأكثر أهمية، إلى ما يشبه اللوحة التشكيلية يستوجب معرفة دقيقة لمختلف التقنيات الفنية التي ذكرناها في سياق البحث، إعطاء الصورة انطباعاً ومظهراً للوحة الزيتية يختلف تماماً عن اللوحة المائية *Watercolor* وهي المتميزة برقة الألوان وشفافيتها وعدم تحديد الإطار كما في مختلف التقنيات وفي هذه الناحية ينبغي العمل على ما يسمى *Extensis Photo Frame*.

- **عملية اختيار الألوان**

إن مناهج العمل تستطيع توفير ملايين الألوان ولكنّ الأهم معرفة اختيار اللون المناسب من بين سلاسل وتدرجات الألوان المطروحة؛ إن الوصول إلى ألوان متضادة أو متضاربة كما في المقابل ألوان متناغمة منسجمة يستدعي العمل بكل دقة وانتباه وإحساس وفي مطلق الأحوال فإنّ ذلك كله لا يشكل عائقاً يذكر خاصة أن فرص تصحيح الألوان وتعديلها والسير بها نحو الأجمل جد متوفرة حيث إن جميع هذه التقنيات لدى كلَ واحدة منها أدوات خاصة.

إلى جانب ذلك يطرح السؤال حول إمكانية تحويل صورة متعددة الألوان إلى صورة ذات لونية واحدة *Monochrome* أو إلى صبغة أو مسحة قديمة *Sepia*.

بالعودة إلى التقنيات فإن الأدوات في جهاز الكومبيوتر وهي المكرسة للعمل الفني الصرف بإمكانها أن تؤدي وظيفة مهمة أو الريشة أو القلم أو الطبشورة التي يستخدمها الفنان التشكيلي في محترفه وعمله؛ وهي أي الأدوات توفر لنا مظهر دمج الألوان، سماكتها ورقتها وشفافيتها كما اللمسات السطحية التي نلاحظها غالباً على قماشة اللوحة الزيتية.

- **الفيلتر**

مما يجدر ذكره وإضافته هو استعمال الفيلتر *Filter* وهو الذي يعطي تأثيرات لونية وتشكيلية وبصرية متنوعة؛ ولكل تقنية من تقنيات التلوين تقنية فيلتر خاص (الأكواريل غير الزيت أو الأكريليك).

- الفيلتر الخاص بالتقميش *Filter Texture*.
- الفيلتر الفني*Artistic Filter*: وهو يوفر أكثر من خمس عشرة طريقة من حيث عمل الفرشاة، القلم، الريشة، طبشور الباستيل.
- فيلتر الإطار *Filter Contour*: وهو يستخدم لإعطاء صورة ذات أطراف غير منتظمة.
- فيلتر التخفيف: يستخدم لدمج الألوان والمربعات اللونية الدقيقة *Pixel*.

⌘ دور الفنان ودور الكومبيوتر

- **دور الفنان**

على الرغم من كل التحديدات التي يفرضها تدخل الأشكال أو تبني النظم تبقى حرية الاختيار بين التمازجات الممكنة غير المحدودة؛ تجارب كثيرة أظهرت في الواقع أن يكون الخيار ذاتياً وقد كانت كل النتائج مرضية بهدف تحديد عدد التمازجات الشكلية واللونية. لذلك يمكن الاكتفاء بإقامة عدة نظم تتناسب مع الاستمرارية والترابط الجمالي للأشكال الناتجة عن الصورة الرقمية.

أما الحديث عن القواعد الضيقة والقائمة أو الناتجة بالحدس عن طريق الفنان أو حاصلة بشكل أكثر موضوعية من خلال اللجوء إلى وسائل المعلوماتية الفنية بالتنو، الانتظام، التشابك، أو إلى عدة معطيات أخرى هي التي تعطي الحيوية ومتانة التركيب لشتى العناصر.

وقد وصل بعض الفنانين نذكر منهم " **بريونس** *Briones*" إلى الاستعمال المباشر لشاشة الكومبيوتر بحثاً وراء أبجدية تشكيلية جديدة؛ والشاشة هذه تسمح بالبحث عن دوافع جديدة؛ وعند الحصول على كيفية للأبجدية التشكيلية الجديدة عندئذٍ تتفتح آفاق الاندماج والتمازج بين المعايير الذاتية والبنيوية المشابهة جداً لتجارب الفنان.

بينما يهتم الفنان " **يوتيرلد** *Yturallde* " وبشكل دقيق بمسائل الإدراك البصري والحسي إلى جانب إبداع الصور. إن عملية إعطاء الكومبيوتر بعض المعايير البسيطة توفر للفنان أجواء الإبداع السحري الغامض؛ ومن ثم تتضح أمام ناظريه الصور والأشكال الأكثر إيحاء ويتابع فيما بعد في مغامرة الألوان.

- **دور الكومبيوتر**

ما النتائج التي نستطيع تحصيلها من خلال هذا المجهود المنهجي في عملية الإبداع الفني؟

إنّ قضية التبصر في الأمور قبل حصولها يشكل ثغرة كبرى في عملية التفكير والاستنتاج والحكم؛ حيث أن هناك سؤالاً آخر – هل أن الكمبيوتر لديه القدرة على اختيار الموضوعات المعبرة؟ أو إنتاج أشكال جديدة في الفن؟

هل يستطيع هذا الجهاز وضع أو طرح معايير التقييم؟

الجواب لدى شريحة من الناس لا بأس بها وهي القائلة: لا، حتماً لا...

بينما ينظر البعض الآخر لهذه التساؤلات نظرة واثقة متفائلة؛ والثابت أن الكمبيوتر ليس مجرد أداة، بل هو وسيلة عجيبة لجهة كونها تتطلب التقنية والمنهجية. وتدعم هذا القول أفكار "**مول** *Moles*". القائلة:

ليس هناك من فرق جذري بين الإبداع الفني وبين الإبداع العلمي في مرحله الأساسية.

يلاحظ في المناهج التقليدية للإبداع الفني وجود عدد كبير من الوسائل الميكانيكية الآلية التي تعيق حرية الإبداع وتقيده بهدف إعطاء الفنان الشرارة المولدة والتي كان قد واجهها في بداية عمله.

من هذه النقطة بالذات يتحول الكومبيوتر إلى أداة ثمينة، إلى رديف. من هنا الحرص على عدم تقليل الفاعلية الفكرية والفنية إلى تفكير آلي جاف؟ ولكن لو نظرنا إلى الموضوع من ناحية أخرى لو تأملنا أو تعمقنا في مفهوم الإبداع لوجدنا إلى جانب توفيره الحالة النمطية والمنهجية لسارعنا إلى تحرير الأفكار الإبداعية البحتة وبشكل حثيث، تحريرها من عبودية العادة الروتينية المتبعة بشكل بليد وممل، وكذلك من حالة التكرار غير المقبولة لا من رجل العلم ولا من الفنان.

هل تنتقل قدرة الابتكار والإبداع من الإنسان إلى الكومبيوتر؟

هناك وجهة نظر توافق ممكنة على صعيد الإبداع الفني التلويني والموسيقى لأن الإبداع منطلقه هو الذات الإنسانية وأن الإنسان سواء أكان مبدعاً أم عالماً يعمل بطريقة منهجية تنطوي تحت: التنسيق، والتفسير وإعادة الصياغة للعناصر المتخيلة أو المستوحاة من الواقع. كما أن الإبداع الإنساني باستطاعته أن يجعل من كل هذه المعطيات تشكيلاً جديداً فريداً من نوعه، غير مألوف لم تسبق رؤيته.

في حين أن الكومبيوتر يستطيع تقليد هذا المظهر من الإبداع في جملة مراحله أما عمله فهو ناشئ عن البرمجة التي يحققها الانسان؛ حتى إنَّ عملية دفع المعلومات لا تعدو عن كونها عرضية من حيث *aléatoire* وهو ناتج من التحديد والمفهوم الإنساني الذي يستطيع بالواقع أن يتحدد كوسيلة اتحاد جديدة غير متوقعة وغير مرئية مكونة من عناصر ليست طارئة.

ويقول " **بيار دومارن**"بهذا الصدد" في الفنون يكون التعاطي والتفاعل مع الزمان والمكان الأصوات والكلمات ومن الواضح جداً بأن الكمبيوتر يستطيع إدماج العناصر وأن يقرب الإنشاءات.

هذه الحالة من *kléidoscope* التي تثير في بعض الأحيان الدهشة والإعجاب بالقدر الذي تكون فيه اللوحة الفنية أو المقطوعة الموسيقية مرتكزة على الانفعال الذي توحي به وتثيره"[7].

أمَا الحديث عن الإبداع المصطنع وهو الذي يحمل بعضاً من نواحي الإلهام للفنانين، للرسامين، للموسيقيين، للمعماريين وللنحاتين في سعيهم الدائم نحو أشكال جديدة، نجد هنا أن الكومبيوتر لا يشكل خصماً عنيداً للإنسان ولكنه مكمل له وهو الذي يحمل الإنسان خلقاً وتجديداً غنيين محمّلين بالكثير من الوعود.

- **مستقبل الفن - السؤال الكبير من "شينو شيني" إلى " بيل غايتس".**

إن طرح مثل هذه المسألة يستوجب المرور بأكثر من نظرية أو عملية فكرية أو منهج فلسفي حيث تتداخل المعلومات مع الإبداع الفني وترسم عدة اتجاهات على سالكها التمتع بالخبرة والممارسة والمناعة.

ولو افترضنا أن التكنولوجيا المعلوماتية باتت تشكل تهديداً حقيقياً للفنان المبدع من جهة الإنتاج أو من جهة طبيعة العمل حتى ولو اقتصر دور التكنولوجيا في مرات عدة ممارسة دور النسخ للأعمال الفنية وتفوق هذه التكنولوجيا على الانتشار والوصول إلى أوسع شرائح المجتمع من النخبة إلى العامة إذا جاز التعبير. وقد استطاعت تكنولوجيا المعلومات وضع الفن في مأزق حرج وقد عملت بدورها على توفير كل المفردات والوسائل

الضامنة لتطور ونجاح العمل الفني والأهم من ذلك أوجدت له نافذة واسعة على جمهور الذواقة والمتلقين وقد بات على قاب قوسين وأدنى من التنوع التشكيلي والمفردات الجمالية ومفاهيم الفنون وأثرها حيال طروحات الفلاسفة وعلماء النفس بدءاً من " **أفلاطون** *Platon*" الذي يرى إنّ للفن أصولاً إلهية أما الخالق فهو الفنان الأعلى. وإلى جانب الجمال الواقعي هناك جمال مثالي وهو الجمال المطلق الأزلي وإن هدف الفن هو الإرتقاء بالروح إلى الجمال المثالي[8].

وتتفق نظرية "**أفلاطون**" مع طروحات "**هيغل**" المشابهة لمثالية "**أفلاطون**" حيث يعتبر "**هيغل**" أن مهمة الفن هي الكشف عن الإلهي وعن الاهتمامات الأكثر سمواً.

في هذه النقطة يرى "**هيغل**" أن الفن في مرحلة تطوره القصوى بفضل بين المعرفة والواقع. أما نظرية "**كانط**" ففيها محاولة للجمع بين موضوعية الفن وموضوعية المعرفة العلمية. وعن أسبقيتها للتجربة الفنية في حيث أن فرويد يرى أن الفن من الأمراض النفسية وهو تنفيس عن الكوابت والأرهاصات النفسية.

إن نجاح العمل الفني يستدعي توافر عدة عناصر أهمها:

- **العلاقة بين الإبداع وتكنولوجيا المعلومات:**

المطلوب بقاء نوع من التوافق بين تكنولوجيا المعلومات وقدرات الفنان الإبداعية وقد فتحت هذه التكنولوجيا آفاقاً واسعة لا حدّ لها أمام بصر الفنان وذهنه وتجربته.

- **علاقة التكنولوجيا بالفن:**
  - رأب الصدع بين الفن والتكنولوجيا هو هاجس كبير وعلى الجميع مضاعفة الجهود.
  - عدم التكيف والتفاعل مع المعطيات التقنية الحديثة.
  - غياب الثقافة الفنية الكامنة لقراءة العمل الفني والبحث عن الاستدلالات الكافية في العمل التشكيلي.
  - غياب أقلام النقد الفني الموضوعي المنشود من خلال إلمام الناقد التشكيلي بالمفردات التقنية والثقافية التاريخية.
  - غياب مفهوم ترابط الفنون: إنّ أهم ميزات نجاح العمل الفني قدرته على ربط سائر الفنون وإحداث التقارب بينها وهذا ما يبدد ذهنية الشرذمة المعرفية[9].
  - الخروج من الضبابية التشكيلية: هناك الكثير من الفنانين الراكضين وراء العمل الفني انطلاقاً من نظرية الفن للفن دون الالتفات إلى البيئة والماضي والمستقبل.

■ الإغراءات المتنوعة: لقد استطاعت التكنولوجيا العلمية من خلال النظم الرقمية ضخ الفرص المغرية في أذهان الفنانين وأوساط العامة والنخبة ونجحت في استقطاب التجارب والأنظار وساهمت في تنشيط حركة اقتناء الأعمال الفنية.

الفن وعصر المعلومات - الصورة الرقمية -

إن السؤال الكبير المطروح دائماً: الخطاب التشكيلي الموجه من أول من دون ونظم تكنولوجيا الفن التشكيلي "**شنينو شنيني**" إلى نظيره وصديقه "اللدود" **بيل غايتس**" مخترع جهاز الكومبيوتر: ترى هل بالإمكان إقامة حوار أكثر تكافؤاً وتوازناً مع معطيات تكنولوجيا المعلومات ؟ في الواقع إن هذا الحوار لا يزال قائماً وقد أثمر عدة أنماط من الفنون لعل أهمها[10]:

- الفن - المفاهيمي - *conceptualism art*
- الفن - التفاعلي- *interactive art*
- الفن- الاتصالي - *telecommunicative art*
- الفن - السبرنتيكي - *cibernetic art*
- فن - الفيديو - *video art*
- فن - ال سي دي- *CD art*
- فن - الاتصال المباشر- *on-line art*

هواجس الفنون:

إن أهم ما نصبو إليه وننشده هو محاولة تنقية الفن من هالة الميتافيزيقية للوصول إلى فن يخاطب ذوق المتلقي وثقافته حتى لا يبقى هذا " البائس " وعاء تسكب فيه كل التجارب والتقنيات.

إن العمل على جدية نماذج الفنون من شأنه تحقيق الانصهار الكامل المتمظهر في تكنولوجيا المعلومات بكل أنماطها في أعقاب نجاح الوسائل المعتمدة في الصورة الرقمية والمحصورة ربما بين الرقمين – الصفر - الواحد –

أليس جميلاً أن يخرج الفن من الاستخدام الحرفي ليستقبل بين طياته الأرقام والصور والخطوط والموسيقى ؟ خاصة وأن التقنية الرقمية *digitalization* قد وفرت أمام الفنان كل المفردات الرمزية التي يمكن توظيفها في ترجمة لونيّة وخطوطية في أجواء ميلوديا الألحان والأصوات.

إن المرتجى هو الخروج من نمطية التوصيف والتشكيل الخطابي المتوجس من حقائق التطور والتقنية والحداثة.

إن العملية الإبداعية الرافضة للتطور والإنتاج الثقافي لا بد لها من الانفتاح على سائر التقنيات الحديثة انطلاقاً من الجمع بين موضوعية المعرفة وذاتية الإبداع[11].

أما وقد نجحت التكنولوجيا المعلوماتية في إزالة حواجز الازدواجية بين معظم المقولات والظواهر كالمحسوس وغير المحسوس أو الطبيعي والصناعي أو الواقعي والخيالي إنما من أجل تمتين العلائق بين العلوم والفنون وهي بالتالي أي التكنولوجيا قد أفسحت المجال أمام ظهور تقنيات جديدة في الفنون التشكيلية مثل *Mixed Media* و *Photo Montage* التي تجمع بين الفن التشكيلي وفن الغرافيك جنباً إلى جنب مع نظم الصورة الرقمية وفنون أو تقنيات الطباعة.

إن ما نجحت التكنولوجيا في تحقيقه هو ردم الهوّة وإزالة الشرخ بين المبدع والمتلقي في حين أن الفنون كانت في الماضي أموراً ميتافيزيائية وماورائية حيث وضعت الفنان المبدع في برج عاجٍ يسعى لإرضاء ذاته قبل الآخرين يلاحظ ذلك في بعض اتجاهات الحركات التجريدية التي أسهمت من حيث لا تدري بظهور مدارس جديدة في الفنون التشكيلية كالمدرسة الدادائية والمستقبلية والمفاهيمية.

لعلّ أبرز ما يهم المتلقي أن يجد ما يحاكي حاجاته الثقافية إلى جانب الحاجات الأخرى؛ أما الحاجة الثقافية فلا سبيل لإدراكها سوى إيجاد نوعٍ من القواسم المشتركة بين المتلقي والفنان عبر مروحة من الشفافية والتحديث والكشف.

إن ما نشهده من جدلية التلاحم والتفاعل بين الفن والتكنولوجيا يعود في جذوره إلى طواعية الفنون وتقبلها لمنجزات العلم، ويبدو ذلك جلياً في نشوء عدة حركات فنية ما بين القرن التاسع عشر - المدرسة الإنطباعية والقرن العشرين مدرسة " الأوب - آرت" وقد استلهمت تقنياتها من نظريات " **نيوتن**" و "**شفرول**" ولا ننسى الدور الأساسي الذي لعبته علوم الرياضيات في توجيه المدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثة من خلال الاهتمام بالتألف التشكيلي لجهة توزيع الأشكال والألوان بمنطق علوم الرياضيات (المقسم الذهبي = 3÷2×1) نظريات "**إقليدس**" في الخطوط المتوازية.

لو توخينا الإيجاز لوجدنا أنفسنا أمام سؤال مهم عن دور المبدع في منظومة تكنولوجيا المعلومات والصورة الرقمية وما من شكَ أن دور الفنان المبدع أو قل طبيعته وبشكل أدق هواجسه قد طرأ عليه تحوّل؛ المصور والمؤرخ ("**روبنس**" و "**دافيد**" - في معاصرة نابوليون بونابرت) والمتدين "**الغريكو** *Elgrico*" في التصوير الديني ورسام الكنيسة (الأيقونات) ورسام الصالونات **انغر** *Ingres*" و "**فان دونغن** *Vandongen*" والرسام المناضل "**دولاكروا**" لوحة الحرية و "**بيكاسو**" لوحة غرنيكا والحفار والنحات والمزخرف ومزين الدور والقصور.

يقول "**روجيه غارودي**" في هذا الصدد: "لم تعد العملية الإبداعية الفنية مجرد انفعال أو أوهام بل أضحت عملية واعية تهدف إلى خلق صورة جديدة للواقع"[12].

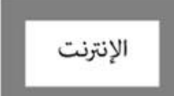
إنها ثورة الانفوميديا وهي مسيرة التكنولوجيا التي يسعى الناس على اختلاف ثقافتهم إلى فهمها واستيعابها على عكس ثورة محطمي الماكينات "*Luddit*" التي حصلت في انكلترا في مطلع القرن التاسع عشر- التي حصلت نتيجة كراهية التقدم التكنولوجي حيث قام الناس آنذاك بتحطيم كل الآلات الصناعية المستحدثة حيث أنه من المحتم عدم فقدان الشعور الدائم بالانبهار والدهشة أمام العمل الفني؛ وكلما تكشف العالم من حولنا زادت بل وتضاعفت حوافز التغيير والتطوير في أيدينا وعقولنا.

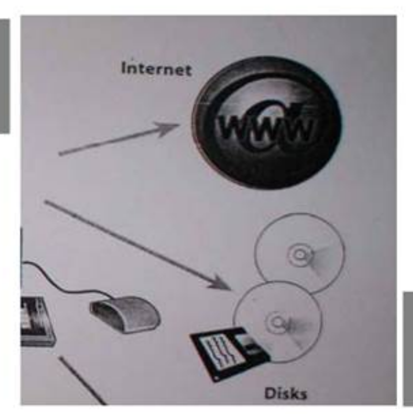
أما إذا كان الفن في سعي وراء إيقاع ثابت، فإن الزمن قد يسير عكس السير فمنذ اكتشاف شرارة حجر الصوان إلى الكمبيوتر ولا تزال الإنسانية ترنح على شفا الماضي للإنجاز التكنولوجي والتقني.

أما إذا كانت المعلومات التي توصل إليها الإنسان تدون على الكمبيوتر فهل يا ترى ستصنع كمبيوترات العهود القادمة المعلومات؟

أمّا الإجابة عن هذا السؤال فهي مؤجلة حتى إشعار آخر.

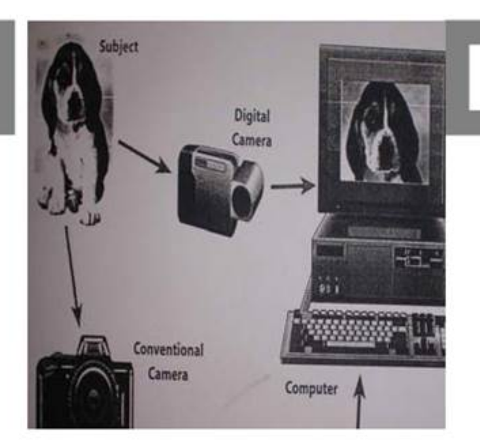
من هنا تتراءى أمام المبدع مسؤوليات جسام تنطوي على كثير من المعرفة والدراية والاستشراف لعل أبرزها الانفتاح على التنوع الثقافي إلى جانب التمسك بالجذور الثقافية المميزة وقد أصبح العالم على اتساعه قرية صغيرة لا بد من تحصينها بالثقافة والمعرفة والشفافية والانفتاح والسلام.



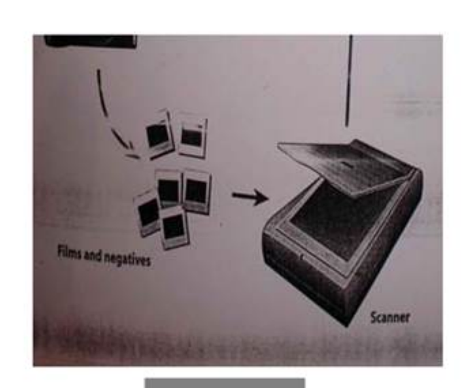


أقراص مدمجة

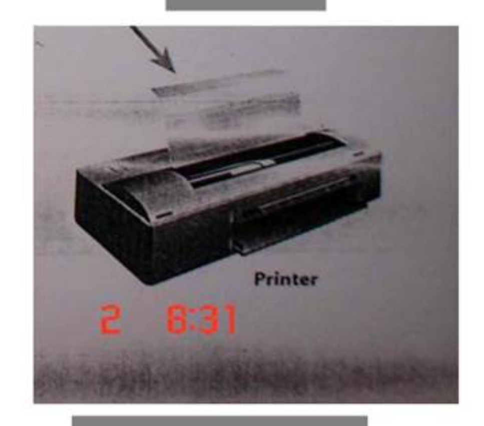
الموضوع



الحاسوب

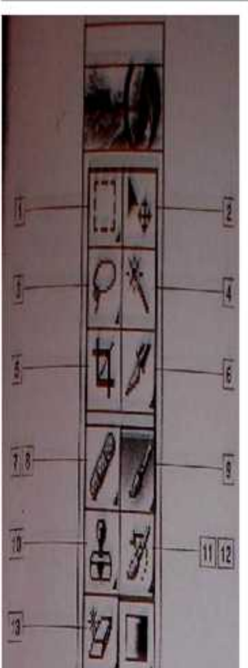


الكاميرا



الالة الطابعة

أفلام ونيجاتيف



• قاموس تقني

علبة الأدوات:

١- الإطار: إن الإطار المختار وتنوعاته يسمح بإجراء منتقيات هندسية.

٢- التحريك والنقل: أداة النقل تشبه السهم.

٣- لاسو *Lasso*: هي الأدوات المستخرجة لإجراء لمسات اليد الحرة *Free Hand*.

٤- العصا السحرية: هي التي تجذب الشبكات اللونية *Pixel*.

٥- إعادة التأطير: تستخدم لإعادة الصور وهو يعمل لتظليل بعض الأجزاء.

٦- القاطع: هذه الأداة تستخدم لقطع الأجزاء بشكل مستطيل.

أدوات الرسم:

٧- المصحح Corrector: هي الأداة التي تسمح بإجراء اللمسات الأخيرة.

٨- القطعة: تلعب دور المصحح في داخل الأجزاء المختارة.

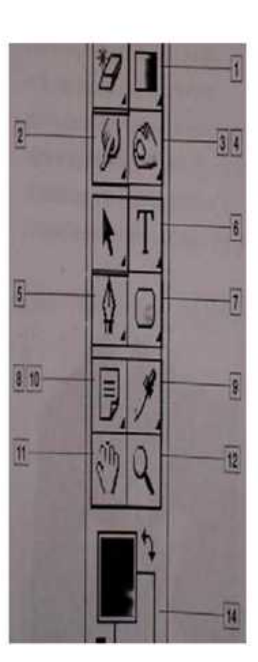
٩- الفرشاة والقلم: هما يسمحان بإجراء التلوين على أي صورة.

١٠- سدادة النسخ وسدادة الباعث Duplication &motif: هي سدادة من الكاوتشوك تعطي جزءاً من الصورة بكمية من المربعات اللونية *Pixel*.

١١- الشكل السابق: يسمح بالعودة إلى الأشكال السابقة.

١٢- الشكل الفني السابق: هو الذي يتيح المزج بين الألوان لإنتاج صورة مرسومة.

١٣- الممحاة: عبارة عن ثلاث أدوات؛ ممحاة للمربعات اللونية Pixel – ممحاة البعد الأخير في الصورة – الممحاة السحرية لإزالة المربعات اللونية المتكررة.



- **أدوات التدرج اللوني**

١- وعاء الألوان: هو يحمل مجموعة من المربعات اللونية Pixel في البعد الأول للصوة.

٢- قطرة الماء - الصفاء - الإصبع: إن قطرة الماء و صفاء الصورة تشابه فيلتر التخفيف اللوني أو التقوية اللونية.
أداة الإصبع تسمح بنشر المربعات اللونية على اللون المتجاور كما الرسم بالأصابع.

٣- الكثافة: تنطلق من مختبر التصوير الفوتوغرافي بواسطتها نستطيع تعديل الحجم والكثافة والضوء.

٤- الاسفنجة: بواسطتها تقوية أو تخفيف أو إلغاء الإشباع اللوني.

٥- الريشة: تستخدم لقطع الأشكال المعقدة.

٦- النصَ: هناك نوعان من نماذج النصَ في الفوتوشوب.

٧- الشكل: إن الشكل يتضمن الأشكال الهندسية.

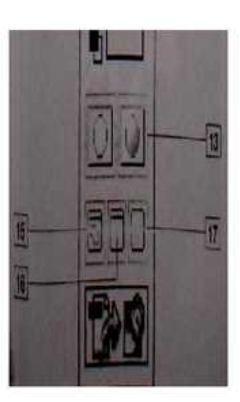
٨- الحاشية: تستخدم لإضافة إشارة ما في أجزاء العمل.

٩- الماسورة: بواسطتها يمكن أن نتبين طبيعة اللون.

١٠- المقياس: تستخدم للقياس الدقيق لأجزاء الصورة.

١١- اليدَ: وهي تستخدم لنقل الصورة إلى داخل الإطار.

١٢- الحركة *Zoom*: تستخدم لتكبير أو تصغير إطار العمل.



- **أدوات منوعة أخرى**:

١٣- طريقة القناع *Masque*.

١٤- منظم الألوان للأبعاد والمسطحات الأولى والأخيرة.

- **وسائل الإظهار:**

١٥- النافذة الثابتة.

١٦- الشاشة الدقيقة.

١٧- الشاشة الكبيرة.

المصادر والمراجع

_ روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨.
_ عبدو مصطفى: فلسفة الأخلاق - مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٩٩.
_ د. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن الرسم والتصوير - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ١٠٩.
_ د. نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ٢٧٦.
_ هيربرت ريد: حوار الرؤية - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٩.
_ نادية فتحي - جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ٧٣.
_ يحيي سويلم - جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ٧٣.
_ الكسندر اليوت: آفاق الفن - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٢.
_ د. محمود أمهز: تاريخ الفن التشكيلي المعاصر - دار المثلث - بيروت ١٩٨٣.
_ فرانك كيلش: ثورة الانفوميديا - ترجمة حسام الدين زكريا - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد ٢٥٣.

_ *Ray Smith – Le manuel de l'artiste _ Bordas 1990.*
_ *Xavier Delanglais: La peinture à l'huile – Flammarion – 1969 – Paris.*
_ *Bernard Caillau – la création numérique – Bordas – 1990 – Paris.*
_ *Tim Dally – Photographie numérique – Solar – Chine – 2005.*
_ *Tom Ang – Digital photography – Chine 2000.*

● فهرس الأعلام

١- افلاطون: فيلسوف يوناني (٣٤٨-٣٢٧) صاحب نظرية المثل.
٢- ألغريكو (دومينكوس) فنان تشكيلي إسباني (١٥٤١-١٦١٤) من فناني المدرسة التعبيرية.
٣- إقليدس: عالم رياضيات-يوناني-القرن الثالث ق.م له نظريات عديدة في علوم الرياضيات والفيزياء.
٤- انغر (جان اوغست): فنان تشكيلي فرنسي (١٧٨٠-١٨٦٧) من فناني المدرسة الكلاسيكية المحدثة.

٥- أليوت (الكسندر): شاعر وناقد بريطاني.
٦- أمهز (محمود): فنان ومؤلف في الفن التشكيلي المعاصر في لبنان.
٧- انج (توم): عالم صيني في هندسة الكومبيوتر.
٨- بيكاسو (بابلو): فنان تشكيلي من أصل إسباني (١٨١٨-١٩٧٣) من دعاة المدرسة التكعيبية.
٩- دالي (تيم): عالم صيني في هندسة الكومبيوتر.
١٠- دوشامب (مارسيل): فنان تشكيلي فرنسي، من دعاة الدادائية.
١١- دولا كروا (أوجين): فنان تشكيلي فرنسي (١٧٩٨-١٨٦٣) من دعاة المدرسة الرومنسية.
١٢- دولانغليه (كسافييه): عالم كيميائي فرنسي.
١٣- سورا (جورج): فنان تشكيلي فرنسي (١٨٩١-١٨٥٩) من دعاة المدرسة التنقيطية.
١٤- سويلم (يحيى): رسام وناقد مصري.
١٥- سميث (راي): عالم كيميائي ورسام اجليزي.
١٦- شفرول (أوجين): عالم كيميائي فرنسي (١٧٨٦-١٨٨٩) صاحب نظرية علم الألوان وإختراع الشمع.
١٧- شنيني (شنينو): عالم كيميائي إيطالي في القرن السابع عشر.
١٨- عبد الحميد (شاكر): مهندس وكاتب مصري معاصر.
١٩- علي (نبيل): مهندس عالم وكاتب مصري معاصر.
٢٠- غارودي (روجيه):مفكر وفيلسوف فرنسي معاصر.
٢١- غايتس (بيل): عالم في الكومبيوتر ومكتشف نظام الميكروسوفت.
٢٢- فان ايك (جان): فنان فنلندي- مخترع تقنية الألوان الزيتية.
٢٣- فان دونغن (كيز):رسام فرنسي من أصل ايرلندي (١٨٧٧-١٩٦٨) من رواد الوحشية.
٢٤- فتحي (نادية): رسامة مصرية معاصرة.
٢٥- كايو (برنار): عالم فرنسي في هندسة الكومبيوتر.
٢٦- كيلش (فرانك): عالم أميركي في هندسة الحوسبة والإتصالات.
٢٧- مصطفى (عبدو): كاتب ومفكر مصري معاصر.
٢٨- موندريان (بيان): فنان ايرلندي (١٨٧٢-١٩٤٤) من دعاة التجريدية الهندسية.
٢٩- نيوتن (اسحق): عالم رياضي وفيزيائي انكليزي (١٦٤٢-١٧٢٧) صاحب نظرية علم الألوان.
٣٠- هيغل (فريدريك): عالم وفيلسوف ألماني (١٧٧٠-١٨٣١) صاحب نظريات في علم الجمال.
٣١- هوينغ (رينيه): عالم جمال فرنسي له نظريات في الفن وعلم الجمال.

الهوامش:

١- *Tim Daly - La photographie numérique - Solar - Paris 2005*

2- د.نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات- المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت- العدد ٢٧٦- ص ٤٧٩.

3_ د.نبيل علي:الثقافة العربية وعصر المعلومات- المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت - العدد ٢٧٦- ص ,٤٨١

4- ناديا فتحي: بحث في جريدة الفنون الدورية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب - الكويت - ٢٠٠٧- العدد ٧٣.

5 - المرجع السابق.

6- المرجع السابق.

Bernard Caillaud: la creation numerique visuelle ed: Bordas, 1980-paris -7

8- عبده مصطفى: فلسفة الأخلاق - مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٩٩

9- د.نبيل علي:الثقافة العربية وعصر المعلومات- المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت - العدد ٢٧٦- ص ,٤٨٦

10- المرجع السابق. ص- ٤٩٥.

11- الكرجع السابق، ص-٥٠٧.

12- روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف - الهيئة المصرية العامة - القاهرة ١٩٩٨- ص- ٢٨٨.

استخدام التكنولوجيا في تدريب الطلبة على التصوير الفوتوغرافي

عمر البحرة*

أهم محاور البحث:

- الطرق الحديثة في تعليم الجانب العملي للتصوير الفوتوغرافي ودمجه مع الجانب النظري.
- الاستعانة ببعض البرمجيات والتقنيات الحديثة المتعلقة بكاميرات التصوير الفوتوغرافي، وعلى وجه الخصوص برامج التحكم بالكاميرا بواسطة وصلة سلكية، أو دون وصلات سلكية عبر التحكم عن بعد من خلال جهاز الكمبيوتر.
- التحكم بكافة عمليات الكاميرا مثل فتحة العدسة وسرعة الغالق ودرجة الحساسية المطلوبة وكافة عمليات التحكم في الكاميرا والقوائم بوساطة البرامج السابقة.
- التدريس التفاعلي بين المدرس والطلبة مجتمعين بوساطة الاستعانة بجهاز عرض البيانات الرقمي Data Show، وإظهار نتائج الصور التي يلتقطها الطلبة بشكل مباشر وممارسة النقد نحوها بشكل تفاعلي.

قراءة ألوان الصورة

تكفي مجرد نظرة سريعة للصور في المجلات والكتب العربية لاكتشاف الضعف الكبير في بناء الصور من مختلف النواحي التقنية كالألوان والدرجات اللونية وإضاءة الصور، والجمالية والمغزى المقصود، وبالطبع أحد أسباب هذا الضعف الخلل في العملية التعليمية من مختلف النواحي التقنية والفنية والجمالية. لا تحتاج قراءة الصور من الناحية الجمالية سوى إلى بعض الذوق وقوة الملاحظة وبعض الثقافة الفنية، وهو ما قد يتوافر عند الكثيرين، ولكن قراءة الصورة من الناحية التقنية ومدى تشبع الدرجات اللونية، وظهور التفاصيل في كافة الدرجات اللونية وفي المناطق الأشد تباينا أو إضاءة، تحتاج إلى كثير من المعرفة ومن الإطلاع على الصور الملتقطة من قبل أكثر المصورين شهرة، إضافة إلى معرفة الأساسيات اللونية والتقنية في عملية التصوير الفوتوغرافي.

من خلال مراجعة الصور من الناحية التقنية يتضح لنا مدى الخلل الذي يعانيه غالبية المصورين العرب في فهم تقنيات الكاميرا ومدى استعدادهم لتطبيق تلك التقنيات على الواقع العملي، ويتضح الواقع المفجع حين يتبين لنا أن معظم المصورين قد لا يعرف كيف يقرأ الصورة إضافة لضعفه التقني فـــي الأساسيات.

يعتبر شرح طريقة عمل غالق الكاميرا وفتحة العدسة ومقياس التعريض الضوئي بطرقه المختلفة، وإيصال الفكرة بطريقة صحيحة أحد صعوبات تدريس التصوير الفوتوغرافي، لسبب ضرورة ترابط الجانب النظري مع

* مركز تقنيات الحاسوب/ جامعة الإمارات العربية المتحدة.

العملي في شرح هذه الفكرة، وصعوبة تطبيق الجانبين بنفس الوقت،إضافة إلى ضرورة مشاهدة النتائج بشكل فوري حتى يمكن ترسيخ الفكرة بذهن الطالب.

تزيد الصعوبة عند شرح فكرة الأثر الناجم عن التغيرات الطفيفة في سرعة الغالق وفي فتحة العدسة، خاصة بعد التطورات المتلاحقة على كاميرات التصوير، وتقسيم خطوات سرعة الغالق وكـــــذا فتحة العدسة إلى خطوات صغيرة، مما أدى إلى إنتاج صور متفاوتة في التعريض الضوئي وبدرجات دقيقة جدا واختلافات دقيقة في التفاصيل والألوان، هذه الاختلافات البسيطة قد تكون السبب في انتقال الصورة من صورة عادية إلى صورة ناجحة جدا، وقد يتسبب التطرف في تبديل قيم التعريض الضوئي وخاصة في الصور المواجهة للشمس في تحول الصورة إلى لقطة فنية رائعة أو في تلف كامل للصورة.

كما ويبدو أثر ذلك التنقل بين درجات الفتحة الواحدة أو سرعة الغالق أو بمعنى أدق الاختلافات البسيطة في التعريض الضوئي للصورة واضحا على زيادة الفوارق بين المناطق المشرقة والمظلمة أو ما يدعى بالمجال الديناميكي Dynamic Range.

دمج الجانب العملي من تدريس التصوير مع الجانب النظري

الفصل بين الجانب النظري والجانب العملي في تدريس التصوير عادة ما يتسبب ببعض من سوء الفهم لدى الطلبة وخاصة، في بعض النواحي التقنية الدقيقة، فقد ينسى الطالب المعلومات النظرية، أوقد لا يستطيع الربط بين النظري والعملي

هنالك ثغرة تكنولوجية كبيرة لدى غالبية الطلاب العرب، بسبب عدم وجود أنشطة لا صفية تتعلق بالتصوير الفوتوغرافي في المراحل الإعدادية والثانوية، وغالبا ما يبدأ الطالب اهتمامه في التصويرفي مراحل عمرية متأخرة نسبيا، فالمدرس يعاني من صعوبة كبيرة في شرح الأفكار الأساسية في التصوير الفوتوغرافي وخاصة تلك المتعلقة بالجانب التقني كسرعة الغالق وفتحة العدسة والحساسية وحتى التوازن اللوني، تبدأ الصعوبات في أثناء الشرح النظري لتلك الفقرات، خاصة في أثناء شرح العلاقة بين سرعة الغالق وفتحة العدسة وأثرذلك على نجاح الصورة أو فشلها، كما تمتد هذه المصاعب لتصل إلى الجانب العملي حيث تتفاوت قدرة الطلاب بشكل ملحوظ لأسباب مختلفة، فقد لا يستطيع كثير من الطلبة رؤية القراءات المتعلقة بسرعة الغالق وفتحة العدسة ومقياس التعريض الضوئي التي تظهر داخل محدد الرؤية في الكاميرا.

بعض الطلبة يحس بالصعوبة وعدم القدرة على الإدراك فيلجأ إلى الكذب، ويقوم بتقليد باقي الطلاب بإيهام المدرس بأنه قد تلقى الفكرة وأنه يقوم بإنجازها،أما عندما يقوم المدرس بسؤاله هل شاهدت الأرقام التي تظهر في محدد الرؤية التي تدل على قيمة فتحتي العدسة وسرعة الغالق فيجب بنعم؟ وهل تشاهد مؤشرات مقياس التعريض يجيب أيضا بنعم لكنه في الواقع لم يستطيع الرؤية فعيناها لا تشاهد هوامش الصورة التي تحتوي على شاشات العرض داخل محدد الرؤية في الكاميرا!! بل تشاهد الموضوع فقط.

في النهاية تضيع العلاقة بين المدرس والطالب ويحدث انفصال واضح مما قد يحيد الطالب بشكل نهائي وقد يتوقف الطالب عن استيعاب المراحل القادمة من عملية التصوير الفوتوغرافي.

الأمثلة مسبقة الإعداد قد لا تستطيع إيصال فكرة المدرس إلى الطلبة

تقوم فكرة الطريقة التي سوف أناقشها في تدريس التصوير الفوتوغرافي على الربط بين الكاميرا الرقمية وجهاز الكمبيوتر سلكيا أو لا سلكيا، وبالاستعانة ببرنامج خاص يقوم بالتحكم بالكاميرا وإظهار كافة عملياتها ولوحات التحكم الخاصة بها على شاشة الكمبيوتر.

من خلال وصل جهاز الكمبيوتر إلى جهاز عرض البيانات Data Show، يتمكن الطلبة من مشاهدة لوحات التحكم على الشاشة الكبيرة والمشاركة التفاعلية مع الطالب الذي يقوم بالتقاط الصور، ومع المدرس في أثناء الشرح.

كما تعتمد هذه الطريقة على بعض البرامج التي تقوم بعرض الصور الرقمية الملتقطة بشكل فوري على شاشة الكمبيوتر، وبتنقّل المدرس بين الصور الملتقطة وشاشة برنامج التحكم بالكاميرا وشاشة برنامج Power Point الخاصة بشرح القسم النظري من التصوير تتكامل العملية التعليمية مما يوفر أفضل السبل لإيضاح مختلف الأفكار الخاصة بالتصوير.

ملاحظة:

لقد وردت هذه الفكرة في خاطري مع بدايات انطلاق التصوير الرقمي، ولكني اعتبرتها كأحد أحلام الخيال العلمي التي تراودني قبل النوم، وبعد فترة قصيرة من بدايات التصوير الرقمي، اقتنيت كاميرا تصوير رقمية من نوع فوجي Fuji S1 Pro، وقد لفت نظري وجود برنامج مرفق مع الكاميرا يمكن المصور من التقاط الصور من خلال برنامج مرفق مع الكاميرا. مباشرة قمت باستخدام هذا البرنامج للمساعدة في تدريس التصوير الفوتوغرافي، توالت التجارب مع تطور البرامج،من البرنامج الخاص بشركة Kodak وأخر من إنتاج شركة Fuji وأخيرا مع البرنامج المسمى Nikon Capture Camera Controlالخاص بشركة Nikon.

وتقوم هذه البرامج على التحكم بكافة عمليات الكاميرا من خلال جهاز الكمبيوتر

بعد تشغيل البرنامج تظهر شاشة حوارية خاصة بالبرنامج تحتوي هذه الشاشة على قوائم خاصة بالكاميرا وكافة عملياتها، كما تعرض على هذه الشاشة كافة المعلومات التي تظهر على شاشات الكاميرا الداخلية أو ما يسمى بمحدد الرؤية إضافة للمعلومات التي تظهر بعد الضغط على مفتاح خاص بالكاميرا على شاشة العرض الزجاجية الموجودة خلف كل الكاميرات الرقمية وعلى قائمة التحكم وضبط الكاميرا، أي أن هذه البرامج يمكنها عرض كافة المعلومات المتعلقة بضبط الكاميرا وكذلك التحكم بها على ومن خلال شاشة الكمبيوتر، ومن ثم يمكن التقاط الصور مباشرة بطريقتين إما بالضغط على مفتاح التقاط الصور الموجود في الكاميرا أو من خلال الضغط على

مفتاح خاص في الكمبيوتر، تقوم الكاميرا بإرسال الصور الملتقطة مباشرة إلى جهاز الكمبيوتر، حيث يقوم المدرس بربط جهاز الكمبيوتر إلى شاشة عرض البيانات Data Show، فيشاهد الطلبة كل ما يظهر على شاشة الكمبيوتر مما يحول عملية التصوير الفردية إلى عملية تفاعلية يقوم كل الطلبة بالمشاركة بها وملاحظتها وكذلك التعليق عليها.

توفر هذه الطريقة للمدّرس والطالب كثيراً من الوقت لفهم غالبية العمليات التقنية ومشاهدة نتائج تلك العمليات بشكل مباشر، وقد لاحظت من خلال التجربة أن تطبيق هذه التجربة في أثناء التدريس يقوم على المزج بين الجانبين العملي والنظري في آن واحد، مما يوفر أداة فورية ومباشرة لشرح الأفكار النظرية والعملية، مجنبا الطالب فترة الانتظار كي يتم التطبيق العملي التي قد تضيع كثيرا من المعلومات النظرية،كما أنها تلغي عملية الأحاديث الجانبية التي كانت عادة ما تحدث في أثناء الجانب العملي، بسبب انشغال عدد محدود من الطلبة حسب عدد الكاميرات المتوفرة بالتصوير بمساعدة المدرس، بينما يقوم بقية الطلبة بالانتظار ريثما يأتي دورهم مما يؤدي إلى حالة من الملل والتسيب في الفصل بشكل عام.

الأساسيات التي يقوم عليها البحث:

1 – نوع الكاميرات المخصصة لتدريس التصوير.

2- البرامج المطلوبة للتحكم بالكاميرا المتصلة بجهاز الكمبيوتر.

3- البرامج المطلوبة لاستعراض الصور.

4- خطوات استخدام برامج التحكم بالكاميرا في تدريس التصوير.

5- شرح كل طريقة على حدة.

نوع الكاميرات المخصصة لتدريس التصوير

يجب أن تكون الكاميرا المخصصة لتدريب الطلبة على التصوير من أفضل أنواع الكاميرات الرقمية وهي بالموصفات التالية:

- كاميرا رقمية عاكسة DSLR.
- تحوي على أغلب الميزات الرئيسة التي يجب توافرها في الكاميرا الاحترافية.
- إمكانية استبدال العدسات.
- يجب أن تكون الكاميرا مهيأة للعمل مع البرامج الخاصة بالتحكم بالكاميرا.
- يفضل أن تكون الكاميرا مزودة بنظام اتصال لا سلكي WI FI بينها وبين جهاز الكمبيوتر.

البرامج المطلوبة للتحكم بالكاميرا المتصلة بجهاز الكمبيوتر

غالبية البرامج اللاحقة تباع بشكل منفصل عن الكاميرا، مع ملاحظة أن هذه البرامج تعمل مع الكاميرات المخصصة لها فقط وأغلب هذه الكاميرات من نوع الكاميرات الرقمية العاكسة DSLR ومن هذه البرامج:

- **برنامج** Camera Control Pro:

هذا البرنامج مخصص للتحكم بكاميرات Nikon DSLR ويقوم بالتحكم بالتقاط الصور، والتحكم بكافة عمليات الكاميرا المتصلة بجهاز بالكمبيوتر بشكل سلكي FireWire أو USB cable،أو تلك التي تتصل بجهاز الكمبيوتر بشكل لا سلكي WI FI

- **برنامجي** DSLR Remote Pro، Breeze Systems:

هذا البرنامج مخصص للتحكم بكاميرات Canon DSLR ويقوم بالتحكم بالتقاط الصور، والتحكم بكافة عمليات الكاميرا المتصلة بجهاز بالكمبيوتر بشكل سلكي FireWire أو USB cable أو تلك التي تتصل بجهاز الكمبيوتر بشكل لا سلكي WI FI.

- **برنامج** Cam2Com:

يقوم هذا البرنامج بالتحكم من خلال جهاز الكمبيوتر بكاميرات Canon و Olympus الرقمية، ويمكن المستخدم من التحكم بكل عمليات التعريض الضوئي وضبط الكاميرا والتحكم بالزووم والضبط البؤري.

كل كاميرا تعمل فقط مع البرنامج الخاص بها، ولا يمكن أن تعمل مع برنامج أخر وتوفر الإصدارات الحديثة من هذه البرامج ميزات رائعة وفرص لاستخدامها مع تكنولوجيا التعليم كما توفر الطريقة الجديدة في وصل الكاميرا لا سلكيا مرونة أكبر للطالب والمدرس في الحركة وانتقاء المواضيع المراد تصويرها وتتراوح المسافة التي يمكن للكاميرا أن تتصل بها مع جهاز الكمبيوتر بين 30-150 مترا.



كاميرا DSLR مزودة بجهاز اتصال لاسلكي WI FI بجهاز الكمبيوتر



تظهر على شاشة العرض المعلومات نفسها التي يشاهدها الطالب في محدد الرؤية الخاص بالكاميرا

البرامج المطلوبة لاستعراض الصور

برنامج إدارة ملفات الصورة واستعرضها Photo Manager

في الأسواق وعلى شبكة الإنترنت عدد كبير من البرامج التي تعمل كمستعرض للصور، بعض هذه البرامج مجانية وبعضها الأخر زهيد الثمن، ويجب أن يشتمل البرنامج على ميزة إظهار معلومات Meta data الخاصة بالصور، وإمكانية تكبير جزء من الصور، واستعراض الصور بشكل متتالي مع صور مصغرة للصورة الكبيرة.

ومن أشهر هذه البرامج:

- برنامج ACD See Pro.
- برنامج IrfanView.

الأدوات المطلوبة

- عدد من كوابل SUB الإضافية تشكل امتداد للكابل الرئيسي الذي يصل الكاميرا بجهاز الكمبيوتر، مما يسمح بمزيد من المسافة، ويسهل من تداول الكاميرا بين الطلبة.
- بعض الألعاب الصغيرة الحجم متعددة الألوان ومختلفة الملمس.
- نماذج صغيرة أو ألعاب ذات لون ابيض وأخر ذات لون أسود وأخرى ذات لون رمادي الشكل
- خلفيات مختلفة الألوان.
- 2 كشاف ضوئي أحدهما مزود بلمبة إضاءة من نوع الفلوريسنت وأخر من نوع التنغستين.
- حامل ثلاثي الأرجل لتثبيت الكاميرا.
- جهاز عرض البيانات الرقمي Data Show وجهاز إضاءة.

خطوات استخدام برامج التحكم بالكاميرا في تدريس التصوير

ملاحظة:

تعتمد هذه الدراسة بشكل كلي على برنامج Camera Control Pro المخصص للتحكم بالكاميرات الرقمية العاكسة DSLR من إنتاج شركة Nikon.

المعلومات التي تظهر على شاشات البرنامج

تقسم المعلومات التي تظهر على الكمبيوتر على الأغلب إلى نوعين أساسين وتعرض المعلومات على عدد من الشاشات الحوارية التي تظهر عند تشغيل البرنامج وهي:

الشاشة الرئيسية

يظهر في أسفل كل شاشات الحوار الخاصة بالبرنامج شاشة صغيرة يظهر فيها بعض المعلومات وهي نفسها التي تظهر في محدد الرؤية في الكاميرا وهي:

- مؤشرات صحة التعريض الضوئي دون زيادة أو نقصان.
- نوع مقياس التعريض الضوئي المستخدم.
- قيمة سرعة الغالق.
- قيمة فتحة العدسة.
- نوع البرنامج المستخدم.
- مفتاح التقاط الصور بدون ضبط بؤري Shoot وأخر لالتقاط الصور مع ضبط بؤريAF and Shoot.



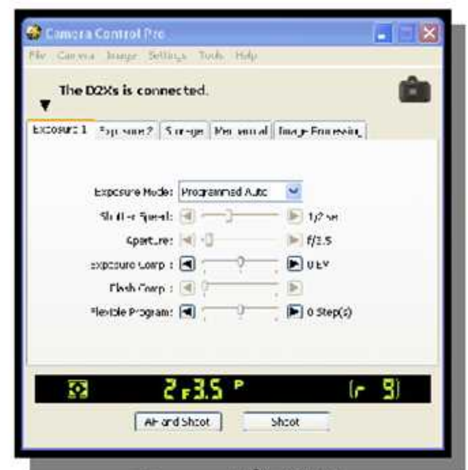
شاشة المعلومات التي تظهر في كل الشاشات الحوارية وهي نفسها التي تظهر في محدد الرؤية

معلومات خاصة بالتعريض الضوئي

تحوي على قائمة التحكم الرئيسية الخاصة بالتعريض الضوئي ويظهر على الشاشة قوائم الضبط التالية :

- Exposure Mod نوع برنامج التعريض الضوئي المستخدم في التعريض الضوئي، P-M-S-A.
- Shutter Speed سرعة الغالق ويمكن التحكم بها عن طريق جهاز الكمبيوتر أو من الكاميرا.
- Apertureفتحة العدسة ويمكن التحكم بها عن طريق جهاز الكمبيوتر أومن الكاميرا.
- Exposure Compensation قيمة التعريض الضوئي زيادة أو نقصان.

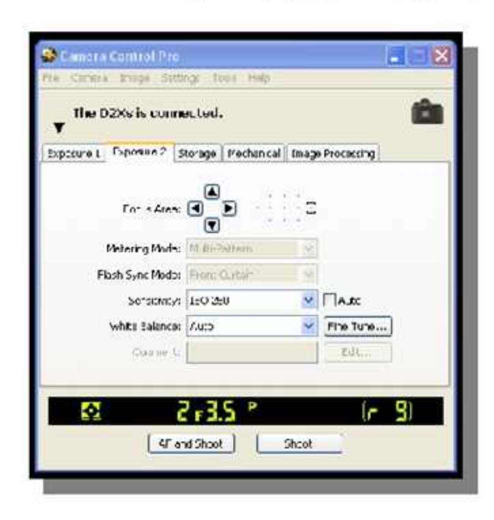
- Flash Compensation قيمة التعريض الضوئي الخاصة بالفلاش زيادة أو نقصان.
- Flexible Program-6 خاص بنظام العمل ببرنامج التعريض الضوئي المبرمج بشكل كامل للتحكم بفتحات العدسة وسرعة الغالق بشكل عكسي ضمن العلاقة بين سرعة الغالق وفتحة العدسة، زيادة سرعة الغالق لإنقاص قيمة فتحة العدسة والعكس.



الشاشة الأولى Exposure 1

الشاشة الثانية Exposure 2

- مؤشرات تحدد مكان الضبط البؤري والتعريض الضوئي.
- Sensitivity حساسية الكاميرا المستخدمة، وقوائم الحساسية ليتم تعديلها حسب الرغبة.
- White Balanceالتوازن الأبيض المختار، وقوائم التحكم به.



الشاشة الثانية Exposure 2

معلومات خاصة بحفظ الصور

الشاشة الثالثة Storage

- Data Format النسق الذي يجب حفظ الصور به TIFF- RAW-JPEG
- JPEG Quality مستوى ضغط الصور من نسق JPEG
- Image Size
- قياس الصور بالبيكسل.



الشاشة الثالثة Storage

معلومات ميكانيكية خاصة بالكاميرا

الشاشة الرابعة Mechanical

تحتوي هذه الشاشة على معلومات يتم التحكم بأغلبها من خلال الكاميرا وهي:

- Shooting Mode (Single-Continuous Low Speed-Continuous High Speed-Mirror Up) سرعة التقاط الصور صورة صورة أو بطريقة متتابعة أو بعد رفع المرآة الداخلية.
- .AF Area Mode
- Focus mode طريقة الضبط البؤري Single Servo - Manual - Continuous Servo
- Lens نوع العدسة المستخدمة مع الكاميرا.
- Maine Battery level مستوى الطاقة في البطارية الخاصة بالكاميرا.



الشاشة الرابعة Mechanical

معلومات خاصة بضبط التوازن اللوني والتباين في الصورة

الشاشة الخامسة Image Processing

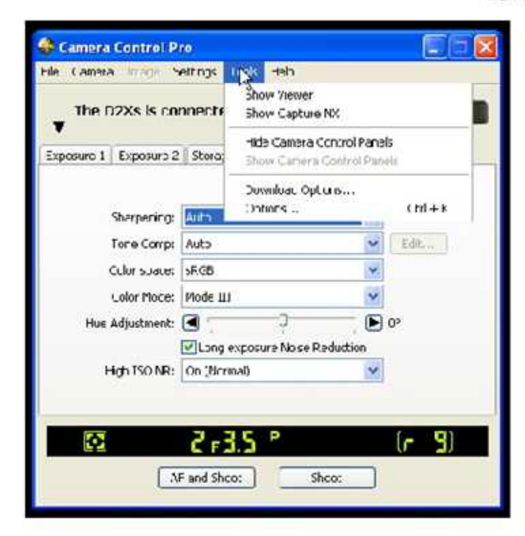
معلومات تتعلق بضبط الصورة من عدة نواحي هي

- Sharpening درجات نعومة الصورة.
- Ton Compensation التحكم بدرجات التباين المطلوب.
- Color Space.
- Color Mode.
- Hue Adjustment.
- High ISO NR.

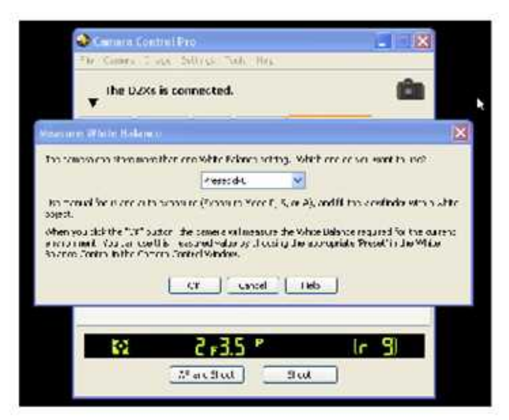


الشاشة الخامسة Image Processing

كما يوجد عدد من القوائم المنسدلة تفتح من القوائم الموجودة في أعلى البرامج، تتيح مجالا واسعا من الخيارات ومن التحكم و تحديد مكان حفظ الصور مع مزيد من الضبط للكاميرا وللصور الملتقطة والكثير مما لا يتسع ذكره في هذا البحث.







أهم النقاط التي يجب شرحها للطلبة

تتميز هذه البرامج بوفرة المعلومات وبقدرتها الواسعة على التحكم بكافة عمليات الكاميرا، يستطيع كل مدرس ابتكار طرقه الخاصة في استخدام هذه البرامج في تدريس التصوير، وفي هذا البحث سوف أذكر بعض من أهم النقاط التي يمكن استخدامها وكيفية استخدامها:

- وظيفة كل من فتحة العدسة وسرعة الغالق.
- إيضاح العلاقة بين سرعة الغالق وفتحة العدسة، تدريب الطلبة على استخدام مقياس التعريض الضوئي.
- أثر التغييرات الطفيفة أو الكبيرة التي تظهر على الصور نتيجة التعديلات على فتحة العدسة وسرعة الغالق، واثر ذلك على إيضاح الفوارق في المناطق المختلفة الإضاءة بشدة وحتى في تلك ذات الإضاءة القليلة الاختلاف.
- طرق عمل أنواع مقياس التعريض الضوئي.

- كيف يمكن شرح ظاهرة عمق المجال عمق المجال أو الميدان Depth of field.
- حساسية الكاميرا أو الفيلم الرقمي.
- مناطق الضبط البؤري وكيفية تغييرها و تعديلها.
- التوازن الأبيض.
- التحكم بالفلاش الإلكتروني ووضعيات الضبط الخاصة به.

إيضاح العلاقة بين سرعة الغالق وفتحة العدسة

يتم تدريب الطلبة على كيفية التعامل مع مقياس التعريض الضوئي وعلى إيضاح العلاقة بين سرعة الغالق وفتحة العدسة في عدة ظروف:

1- في حال شرح وإيضاح كيفية قيام الكاميرا باختيار سرعة الغالق وفتحة العدسة عند وضعية الكاميرا المبرمجة (P) مع التبديل بين أنواع مقاييس التعريض الضوئي.

- يقوم المدرس بوضع نموذجين مختلفي اللون، ويفضل الألوان المتطرفة مثل الأسود والأبيض وبعد توجيه الإضاءة نحوهما، يقوم بتوجيه الكاميرا نحو هذين الموضوعين.
- يتم اختيار وضعيةSpot لمقياس التعريض الضوئي، ويمكن للطلبة مشاهدة عملية التبديل بين أنواع مقياس التعريض الضوئي،على الشاشة مباشرة أما بالنسبة للمدرس فيجب أن يقوم بالتبديل بين وضعيات مقياس التعريض الضوئي من خلال المفاتيح الخاصة بتلك العملية على الكاميرا مباشرة.
- عند وضع النقطة الخاصة بمقياس التعريض الضوئي Spotعلى الموضوع الأبيض اللون فإنّ مؤشرات فتحة العدسة وسرعة الغالق تتغير بشكل أوتوماتيكي حسب شدة الضوء المنعكس من اللون الأبيض وتظهر تلك المعلومات بشكل مباشر على الشاشة الخاصة بالبرنامج وفي المكان المخصص لعرض سرعة الغالق وفتحة العدسة.
- ثم يقوم المدرس بوضع النقطة الخاصة بمقياس التعريض على الطرف الأخر من الصورة أي اللون الأسود لتتغير أيضا قيم مقياس التعريض الضوئي.

تظهر على الشاشة الخاصة بالبرنامج وفي المكان المخصص لعرض سرعة الغالق وفتحة العدسة التغيرات السريعة الجارية على التعريض الضوئي ممثلا بفتحة العدسة وسرعة الغالق حسب حركة الكاميرا بين المواضيع مما يعني أن التعريض الضوئي يختلف حسب درجة إضاءة الموضوع.

- الحالة الثانية يقوم المدرس بتبديل نوعية عمل مقياس التعريض الضوئي نحو المقياس الكلي، وفي هذه الحالة فإن القراءات التي تظهر على الشاشة لن تتبدل إلا في حل تبدل المواضيع ويمكن حينها للمدرس أن يظهر التغير السريع في قيمة التعريض الضوئي من خلال توجيه الكاميرا بكاملها نحو مواضيع مختلفة.

- بعد أن يستوعب الطلبة هذه المراحل يأتي دور التطبيق العملي، حيث يقوم كل طالب بالحلول مكان المدرس وتطبيق المراحل السابقة بنفسه كما يمكن لكل طالب أن يختار المواضيع المتواجدة في المحيط وذلك لتغيير الموضوع وإعطاء التدريب مزيداً من الحيوية والتغيير، أما مهمة المدرس في هذه المرحلة المراقبة المباشرة للشاشة الخاصة بالبرنامج وتوجيه النصح المباشر للطالب حسب المعطيات التي تظهر على الشاشة.
- في كل الحالات يقوم المدرس والطالب بالتقاط صورة عند كل وضعية قراءة من القراءات عند اللون الأبيض أو عند اللون الأسود، ويمكن للطالب أن يتفهم الفارق بين أنواع مقاييس التعريض الضوئي ويستطيع أن يكتسب مهارة سريعة في فهم الخطوات وكذلك التحكم بعمليات الكاميرا المبرمجة في مختلف الظروف، وتعرض تلك الصورة مباشرة من خلال نافذة أخرى لبرنامج استعراض الصور، إذ يقوم المدرس بالتعليق مباشرة على الصور.

النتائج:

- تثبت في ذهن الطالب طريقة عمل الكاميرا عند وضعية البرنامج الكلي التحكم.
- تساعد الطالب على فهم كيفية تجنب الأخطاء الناتجة عن الانعكاسات الضوئية الشديدة أو تلك الناتجة عن توقف الأجسام الغامقة عن عكس الضوء، مما يتسبب بالخطأ في مقياس التعريض الضوئي وفشل الصور حتى ولو تم استخدام وضعية البرنامج الكلي التحكم بسرعة الغالق وفتحة العدسة.
- مشاهدة الصور بشكل مباشر تظهر للطالب الفارق والتأثير المباشر في قيم الإضاءة الناتج عن التغيير في قيم فتحة العدسة وسرعة الغالق تبعا لانعكاس الضوء عن اللونين المختلفين الأسود والأبيض.

2- **في حال قرر المدرس توضيح طريقة اختيار الكاميرا لسرعة الغالق وفتحة العدسة عند وضعية الكاميرا في وضعية أفضلية التحكم اليدوي أي عند وضعيةM مع التبديل بين أنواع مقاييس التعريض الضوئي.**

يقوم المدرس باستخدام نفس النماذج المستخدمة في المرحلة السابقة ويتبع نفس الخطوات السابقة.

مع فارق يتجلى بتوقف الكاميرا عن التحكم بسرعة الغالق وفتحة العدسة بشكل أوتوماتيكي، ويتولى المدرس والطلبة في هذه الحالة ضبط التعريض الضوئي ممثلا بسرعة الغالق وفتحة العدسة بشكل يدوي، من خلال تحريك المؤشرات الخاصة بالتحكم بهما التي تظهر على الشاشة الحوارية الخاصة ببرنامج التحكم بالكاميرا وهي نفسها التي تظهر من خلال محدد الرؤية في الكاميرا، مسترشدا بمؤشرات مقياس التعريض الضوئي زيادة أو نقصان، ويكون التعريض صحيحا حين يتوقف المؤشر على نقطة الصفر في المنتصف.

ظهور درجات رفع أو خفض قيمة التعريض الضوئي، إذ يدرب الطلبة على التقاط الصور بعد أن يقوم الطالب بضبط التعريض الضوئي على التعريض الصحيح بعد أن يقوم الطالب بإجراء التبدلات بالتناوب بين فتحة العدسة وسرعة الغالق أو الاثنين معا إلى أن يصل المؤشر إلى نقطة الصفر أو المنتصف التي تدل على صحة التعريض الضوئي حسب قيمة الضوء المنعكس عن الموضوع.

كما تلتقط صور للمواضيع المختلفة بنفس الطرق السابقة، وتناقش من قبل المدرس والطلبة، بعد كل مرحلة من المراحل.

تطويق التعريض الضوئي

يدرب الطلبة أيضا على زيادة أو إنقاص قيمة التعريض الضوئي بدرجة واحدة أو درجتين وأكثر بشكل يدوي، ذلك عن طريق التبديل بشكل يدوي لفتحة العدسة وتارة أخرى لسرعة الغالق، أو الاثنان معا، وذلك بالرجوع إلى المؤشر الخاص بصحة التعريض الضوئي الذي يتوجه بعيدا عن نقطة الصفر في الاتجاهين السلبي والإيجابي، بدرجة واحدة مع كل تغيير لسرعة الغالق أو فتحة العدسة.

وعند كل خطوة يقوم الطالب بالتقاط صورة ليسمح بالمقارنة وبالتعليق، مما يزيد من تفاعل الطلبة بشكل عام.

تماثل هذه الطريقة المسماة بتطويق التعريض الضوئي Bracketing التي تقوم فيها الكاميرا بالتقاط عدد من الصور ضمن مجالي التعريض الضوئي زيادة ونقصانا بشكل أوتوماتيكي، مما يسمح بالحصول على صور بتعريض مختلف أغمق أو افتح، ليقوم المصور فيما بعد باختيار الأفضل، ولكن الفارق في أن الطريقة اليدوية تمكن الطالب من التحكم بشكل يدوي وأدق في التحكم بالتعريض الضوئي.

تدريب الطلبة على استخدام مقياس التعريض الضوئي

تدريب إضافي على استخدام مقياس التعريض الضوئي

هنالك ثلاثة أنواع من مقاييس التعريض الضوئي المبيتة في الكاميرا، تعمل بتقنية قياس الضوء المنعكس عن الموضوع، ولكل طريقة قياس حسنات وسيئات، ويجب على الطالب أن يعرف الوضعيات المناسبة لاستخدام كل نوع من الأنواع الثلاث.

يظهر البرنامج نوع المقياس المستخدم على شكل أيقونة تظهر على الشاشة الحوارية.

مقياس التعريض الضوئي من نوع SPOT

إن استخدام هذا النوع من المقاييس محدود نسبيا، لأنه يستخدم لإظهار تفاصيل في مناطق محددة مع إهمال التفاصيل في المناطق الأخرى التي قد تختلف في إضاءتها عن المنطقة المحددة. ويتطلب استخدامه تدريبا خاص لسبب انه يقوم بقياس منطقة صغيرة جدا من الصورة.

تدريب الطلبة على التحكم بمقياس التعريض الضوئي Multi-zone - Spot

يظهر على شاشة محدد الرؤية عدد من النقاط موزعة في إطار الصورة، يمكن التنقل بين هذه النقاط بواسطة مفتاح خاص في الكاميرا. وعادة ما تومض النقطة التي استقر عليها الخيار أو تظهر بلون أغمق،تظهر هذه النقاط أيضا على شاشة البرنامج بنفس الطريقة التي تظهر في محدد الرؤية ويمكن التحكم بمكانها بواسطة الماوس، هذه النقاط ذات مهمة مزدوجة واحدة منها تحديد منطقة الضبط البؤري التي يجب التركيز عليها والأخرى خاصة بالمكان الذي يقوم مقياس التعريض الضوئي بالقياس عليه فإذا كان المكان الذي استقرت عليه النقطة مضاء قام مقياس التعريض الضوئي بقياس قيمة الإضاءة والعكس في حال استقرت النقطة على المكان المعتم، يفضل أن تضبط الكاميرا على آلية التعريض الضوئي المبرمج بشكل كلي، كي يتم التقاط الصور بشكل سريع.

ويدرب الطلبة على تصوير مواضيع مختلفة الإضاءة على عدة مراحل الأولى تتم باستخدام مقياس التعريض الضوئي من نوع Spot، مع التركيز في صورة على الجزء المعتم من الصورة، وأخرى على الجزء المضاء، ومن ثم يتم التحويل إلى مقياس التعريض الضوئي من نوع Multi-zone /Matrixوهو المقياس الكلي وتلتقط صورة أخيرة ومن المواضيع التي يمكن تدريب الطلبة عليها :

- **تصوير من الخارج نحو الداخل لغرفة مظلمة داخل مبنى مضاء من الخارج**
- **تصوير من الداخل نحو الخارج لغرفة معتمة مع نوافذ وخلفية مضاءة بشدة**
- **تصوير نموذجين أحدهما ذو لون أسود والآخر ذو لون أبيض**

تصوير من الخارج نحو الداخل لغرفة مظلمة داخل مبنى مضاء من الخارج:

المطلوب إظهار التفاصيل في الغرفة والتقاط صورة باستخدام أنواع مقاييس الإضاءة الأخرى، ينتج عنه ظهور تفاصيل المبنى مع ظهور الغرفة بشكل معتم.

- تلتقط صورة بعد أن يتم تركيز نقطة القياس الخاصة بمقياسSpot على الغرفة حيث يقوم مقياس التعريض بقياس مستوى الإضاءة المنعكس عن الغرفة المظلمة.
- تلتقط صورة بعد أن يتم تركيز نقطة القياس على المنطقة خارج الغرفة.
- تلتقط صورة أخيرة بعد إعادة تحديد نوعية مقياس التعريض الضوئي إلى المقياس الكلي Multi-zone.

تصوير من الداخل نحو الخارج لغرفة معتمة مع نوافذ وخلفية مضاءة بشدة

المطلوب إظهار التفاصيل داخل الغرفة مع إهمال التفاصيل في الخارج، ومرة أخرى إظهار التفاصيل في الخارج مع إهمال تفاصيل الداخل، وأخرى تظهر متوسط التفاصيل بين منطقتي الإضاءة.

- تلتقط صورة بعد تحديد نقطة القياس على المنطقة الأقل إضاءة

- صورة أخرى بعد نقل نقطة القياس إلى المنطقة الأكثر إضاءة
- صورة أخرى بعد إعادة تحديد نوعية مقياس التعريض الضوئي إلى المقياس الكلي.

تصوير نموذجين احدهما ذو لون أسود وآخر ذو لون أبيض، وتطبق نفس التجارب السابقة، وذلك لدراسة التفاصيل التي تظهر في حال:

- التقاط الصورة في أثناء القياس على اللون الأسود.
- التقاط الصورة في أثناء القياس على اللون الأبيض.
- التقاط الصورة باستخدام المقياس الكلي لضبط المتوسط بين اللونين.

الخلاصة:

إطلاع الطالب بشكل عملي على ضرورة استخدام مقياس التعريض الضوئي والتنقل بين أنواعه حسب ظروف التصوير.

يشاهد الطلبة الفوارق بين الصورتين الملتقطتين مباشرة بوساطة برنامج استعراض الصور، وكيف ظهرت التفاصيل في الغرفة المعتمة مرة وكيف اسودت الغرفة وظهرت التفاصيل في الخارج مرة أخرى؟ وثالثة حيث تظهر الصورة بشكل شبه متوازن بين درجتي الألوان، مع فقدان بعض التفاصيل في المنطقتين المعتمة والمضاءة بشكل كبير.

تساعد هذه الطريقة الطالب على التغلب على المشاكل العملية التي تعترضه في المستقبل المهني وخاصة في أثناء تصوير الأحداث السياسية أو الأحداث الخاصة.

شرح الأثر الناتج عن سرعة الغالق

تثبيت أو أظهار حركة المواضيع

توجه الكاميرا نحو موضوع متحرك مثل الطلب إلى أحد الطلبة أن يقوم بالسير أمام الكاميرا، ومن ثم تلتقط صورة في كل من الحالات التالية :

- يختار المدرس سرعة غالق عند سرعة 60/1 جزء من الثانية.
- يختار المدرس سرعة غالق عند سرعة 30/1 جزء من الثانية.
- يختار المدرس سرعة غالق بطيئة عند سرعة 8/1 جزء من الثانية.
- يختار المدرس سرعة غالق بطيئة عند سرعة 2/1 جزء من الثانية.
- يختار المدرس سرعة غالق بطيئة عند سرعة 1 ثانية.
- يختار المدرس سرعة غالق بطيئة عند سرعة 4 ثانية.

تظهر مشاهدة النتائج بشكل فوري، كما تظهر الفوارق بين سرعات الغالق المختلفة في إظهار الحركة أو تثبيتها.

مناطق الضبط البؤري وكيفية تحديدها

تزود الكاميرات الحديثة بطرق مختلفة للضبط البؤري، ومن تلك الطرق طريقة تحديد الموضوع المطلوب الضبط البؤري عليه، من خلال النقاط التي تظهر في محدد الرؤية، بعض الكاميرات تزود بخمس نقاط موزعة على وسط وأطراف الصورة، البعض الأخر مزود بعدد أكبر من النقاط مما يتيح مزيد من التحكم في الضبط البؤري، ويمكن التحكم بتوجيه النقاط التي تظهر على شاشة محدد الرؤية وعلى شاشة برنامج التحكم بالكاميرا عن طريق مفتاح خاص في الكاميرا، أو عن طريق الماوس الخاص بجهاز الكمبيوتر، ويمكن الرجوع لطريقة استخدام مقياس التعريض الضوئي من نوع Spot و التدريب عليها، فهذا المقياس يشترك بنفس النقاط الموجهة نحو المناطق المطلوب تحديد الضبط البؤري عليها، وتلك التي يراد قياس الضوء المنعكس عنها.

كيف يمكن شرح ظاهرة عمق المجال أو الميدان Depth of field

يمكن شرح ظاهرة عمق الوضوح أو المجال بالتفصيل من خلال التقاط عدد من الصور لمجموعة من الدمى الصغيرة توضع على مسافات مختلفة البعد عن الكاميرا، ومن ثم يوجه المدرس الكاميرا نحو تلك الدمى، ثم يقوم بالتقاط عدد من الصور عند كل وضعية من وضعيات التحكم بالوضوح أو عدمه كالآتي :

وضعية فتحات العدسة المختلفة

التقاط صور مع استمرار التبديل بين فتحات العدسة بالتدريج من أكبر فتحة وحتى أصغر فتحة عبر التحكم المباشر من الكاميرا أو من خلال البرنامج مع التقاط صورة عند كل فتحة لتعرض بشكل فوري للطلبة.

ويشاهد الطلبة بشكل مباشر أثر فتحة العدسة على التحكم بعمق المجال و يبدو الأثر واضحا تماما عند المقارنة بين أصغر وأكبر قيمة لفتحة العدسة.

وضعية الطول البؤري المختلف

يظهر أثر اختلاف الطول البؤري في تحديد كيفية التحكم بعمق المجال عن طريق التقاط الصور بعدسات مختلفة الطول البؤري، ويتم تبديل العدسة بعدسات أخرى من أطوال بؤرية مختلفة أو في حال كانت العدسة من نوع الزووم يتم التبديل بين أوضاع الزووم المختلفة مع استمرار التقاط الصور عند كل وضعية أو عدسة.

يشاهد الطلبة بشكل مباشر أثر تبدل الطول البؤري على التحكم بعمق المجال ويبدو الأثر واضحا تماما عند المقارنة بين الطول البؤري عند العدسات واسعة الزاوية و تلك ذات المقربة ذات الطول البؤري الكبير.

أثر تحديد مكان الضبط البؤري على التحكم بعمق المجال بالترابط مع العوامل السابقة

تكرر التجربة الأولى الخاصة بفتحات العدسة مع تحديد مكان الضبط البؤري مرة على المواضيع في المقدمة وأخرى على المواضيع في المنتصف ومرة أخرى على المواضيع في المؤخرة، وفي كل مرة يتم التقاط صورة بتعرض مباشرة على الطلبة.

في كل مرحلة من المراحل السابقة تتم مقارنة الصور برؤية من خلال برنامج خاص باستعراض الصور مع التعليق من قبل المدرس على الصور

التطبيق العملي:

- يقوم كل طالب على حدة بتطبيق المراحل السابقة بنفس الترتيب السابق.
- يطلب من الطلبة اختيار مواضيع من المواضيع الموجودة في المحيط والتقاط صور لها عند وضعيات التحكم بعمق المجال المختلفة كتدريب عملي مباشر، مثل أن يقوم الطلبة بالتقاط صور لبعضهم البعض.

شرح

حساسية الفيلم أو الكاميرا الرقمية Sensitivity

خانة خاصة في شاشة البرنامج الثانية الخاصة بالتعريض الضوئي، تظهر فيها حساسية الفيلم الإلكتروني للضوء وبالطبع يمكن للطلاب مشاهدتها.

- تلتقط صورة ضمن الحساسية العادية، ويشاهد الطلبة قراءة الكاميرا ويطلب المدرس من الطلبة حفظ تلك الإعدادات وتدوين سرعة الغالق وفتحة العدسة.
- ثم يقوم المدرس بتبديل قيمة الحساسية فتتغير قيمة القراءة الخاصة بالتعريض الضوئي لتقارن مع سابقتها التي قام الطلبة بكتابتها أو حفظها.
- تعاد الكرّة مع نفس الخطوات السابقة وفي كل مرة يقوم المدرس بزيادة قيمة حساسية الكاميرا مع التقاط صورة عند كل حساسية ومقارنة قيم التعريض الضوئي مع القيم السابقة عند الحساسية السابقة.

في النهاية يقوم المدرس باستعراض كافة الصور الملتقطة بالترتيب مع التنويه للطلبة عن أثر زيادة الحساسية في الكاميرا على درجات نقاء الصور ودرجات التشويش التي تتسبب بها عملية رفع حساسية الكاميرا، ويمكن للطلبة ملاحظة تلك الفوارق بعد أن يقوم المدرس بتكبير الصور بشكل متتابع لتلاحظ الفوارق عند الحساسيات المختلفة.

شرح التوازن الأبيض White Balance

المطلوب:

2 كشاف ضوئي أحدهما مزود بلمبة إضاءة من نوع الفلوريسنت Fluorescent أو النيون، وأخر من نوع التنغستين Incandescent.

نماذج مختلفة الألوان وخاصة اللون الأبيض.

توجد في الشاشات الحوارية الخاصة بالبرنامج خانة خاصة بالتوازن الأبيض White Balance، يمكن من خلال هذه الخانة التنقل بين حالات التوازن الأبيض المختلفة، وبالطبع يشاهد الطلبة تلك التنقلات من خلال جهاز العرض المباشر.

لتدريب الطلبة على كيفية عمل وضبط التوازن الأبيض، يجب استخدام مصادرة إنارة مختلفة اللون لإضاءة النماذج السابقة التي يجب التقاط صور لها مثل:

إضاءة المواضيع بإضاءة طبيعية قادمة من نور النافذة

تضاء المواضيع بإضاءة نور الفلوريسنت Fluorescent

تضاء المواضيع بإضاءة نور التنغستين Incandescent

توجه الكاميرا نحو المواضيع السابقة، وتلتقط صور في كل من حالات الإنارة السابقة، عند كل من حالات ضبط التوازن الأبيض التالية التي يتم التنقل بينها من خلال شاشة العرض، وذلك بمعرفة الطلبة كما يطلب من الطلبة تدوين كل حالة لمراجعة الصور :

- عند وضعية التوازن الأبيض الأوتوماتيكيAuto.
- عند وضعية التوازن الأبيض Incandescent.
- عند وضعية التوازن الأبيض Fluorescent.
- عند وضعية التوازن الأبيض Direct sun ligh.
- عند وضعية التوازن الأبيضFlash.
- عند وضعية التوازن الأبيضCloudy.
- عند وضعية التوازن الأبيض Shade.
- **عند وضعيات التوازن الأبيض المختلفة** Shoos color temp

تمكن مراجعة الصور والتدقيق بها بشكل مباشر بعد كل التقاط أو بالرجوع لما دونه الطلبة، من فهم عملية التوازن الأبيض والتحكم به بشكل جيد وتعطي فكرة جيدة عن فوائد التحكم بعملية التوازن الأبيض، والوصول إلى أفضل الصور الممكنة.

استخدام معلومات الميتا داتا Metadata في تدريس التصوير الفوتوغرافي

ما هي معلومات Metadata

وكيف يمكن استخدامها في العملية التعليمية

في السابق كان المدرس يلجأ إلى تدوين المعلومات الخاصة بفتحة العدسة وسرعة الغالق التي وضعها كل طالب في أثناء التقاط الصور، ومن ثم عند استعراض الصور بعد تظهيرها و طباعتها أو عرضها على جهاز السلايد شو يعود المدرس إلى ما دونه لمراجعة المعلومات المخصصة لكل صورة حسب اسم الطالب وترتيب الصور.

أصبحت هذه الطريقة طي النسيان وذلك بعد ظهور ما يسمى بمعلومات Metadata، التي توفر طريقة رائعة ودقيقة جدا لمعرفة كافة المعلومات المتعلقة بالصور وإعدادات الكاميرا والحساسية المستخدمة وسرعة الغالق وفتحة العدسة وكذلك معلومات عن وضعيات الفلاش المستخدمة.

ما هي معلومات Metadata

تضيف الكاميرا بعض المعلومات بشكل آلي للصور وتظهر تلك المعلومات في خانات خاصة، وتسمى تلك المعلومات Metadata، كما ظهرت برمجيات خاصة للفهرسة وتصنيف الصور وأرشفة الصور وتصنيفها بالربط ما بين الكاميرا وجهاز الكمبيوتر،بحيث تقوم الكاميرا بتسجيل معلومات أولية Metadata حول مكان التصوير واسم المصور وعنوانه وبعض الكلمات المفتاحيه بل ومعلومات حول موقع الصور تستقيها من الأقمار الصناعية عبر جهاز GPS المرتبط بالكاميرا،وعن إعدادات الكاميرا وعدستها كما تحفظ المعلومات الأساسية الخاصة ببعض الكلمات المفتاحيه واسم المصور، وبعض المعلومات الأخرى بملفات ذات أسماء تحفظ في الكاميرا ويقوم المصور بتحديد الملف المطلوب قبل التصوير حسب الموضوع المراد تصويره كي تدرج معلومات هذا الملف بشكل آلي من ضمن معلومات Metadata، كما يمكن إضافة بعض المعلومات الإضافية فيما بعد بواسطة برامج الكمبيوتر، أو تركها كما هي من الكاميرا.

إذا Metadata هي عبارة عن بيانات تساعد على وصف المكونات المختلفة للصورة أو شكل الملف ويمكن تنظيم هذه البيانات بطرق مختلفة.

هنالك نوعان رئيسيان من هذه الملفات EXIF- IPCT تتعلق بالصور الرقمية وفي هذه الدراسة سوف أركز فقط على معلومات EXIF بسبب علاقتها المباشرة بتدريس التصوير الفوتوغرافي، وسوف أهمل النوع الأخر لعدم علاقته المباشرة في تدريس التصوير:

EXIF DATA

بيانات الكاميرا

عبارة عن بيانات تضاف بشكل تلقائي للصورة في أثناء التصوير، وتقرأ بواسطة برامج خاصة أو من خلال برامج استعراض الصور.

وتدعى تلك البيانات ببيانات EXIF، الكلمة اختصار لعبارة (Exchangeable Image File) وقد طورت هذا النوع من الملفات شركة(Japan Electronic Industry Development Association) JEIDA وتم طرحه في أكتوبر 1995، ومن ثم تم تطوير هذا النوع من الملفات القابلة لحمل المعلومات لتطرح الشركة الإصدار 2.0، وفي عام 1998 طرح الإصدار رقم 2.1، وأخيراً طرح الإصدار 2.2 في عام 2002. وهذا النوع من الملفات مخصص لكافة أنواع الكاميرات الرقمية، وهو عبارة عن معلومات تقوم الكاميرا بإدراجها بشكل آلي في الخانة المخصصة للمعلومات الخاصة بالصورة الرقمية وهذه المعلومات على الأغلب تتعلق بالتالي:

- معلومات عن الكاميرا والشركة المصنعة، والرقم المتسلسل للكاميرا التي التقطت الصورة، واسم نموذج الكاميرا وتاريخ تصنيعه.
- معلومات عن وضعيات الضبط الخاصة بالتصوير، مثل سرعة الغالق، وفتحة العدسة، ووقت التصوير، ونوع العدسة المستعملة، ورقم الطول البؤري للعدسة، والفلاش ووضعياته، ومعلومات أخرى تتعلق كلها بوضعيات التصوير ومميزات الصورة.
- معلومات عن مواصفات الصوت المرفق مع الصورة ونوعية الملف.
- معلومات عن تاريخ التقاط الصورة وساعة الالتقاط.
- معلومات عن موقع التصوير، حيث يمكن أن تدرج تلك المعلومات بعد وصل جهاز تحديد الموقع GPS بالكاميرا، وهذه الخاصية موجودة في بعض الكاميرات فقط.
- ملاحظات خاصة يمكن للمصور إدراجها User comment، أو نص قام المصور بتسجيله عبر مايكروفون الكاميرا.
- معلومات EXIF DATA الخاصة بوضعيات الضبط والعدسة والفلاش ووقت التصوير ومعلومات GPS غير قابلة للتبديل والتعديل أو الإضافة، لكن يمكن تعديل المعلومات الخاصة باسم المصور وعنوانه.

ويمكن إضافة معلومات EXIF إلى ثلاث أنواع من أنساق الملفات فقط وهي على العموم نفس الأنساق التي تقوم معظم الكاميرات بحفظ الصور بها وهي TIIF. JPG. RAW

كيف تساعد معلومات Metadata على تدريس الطلبة

- غالبا ما يطلب مدرسو التصوير الفوتوغرافي من الطلبة التقاط بعض الصور كواجبات، وفي أثناء مراجعة تلك الصور يستطيع المدرس أن يعرف بالضبط معلومات كافية عن وضعيات التقاط الصور إضافة إلى التأكد من تاريخ التصوير وساعته ونوعية الكاميرا المستخدمة، وذلك من خلال استعراض معلومات Metadataالخاصة بكل صورة.
- يمكن تجنب محاولات بعض الطلبة في الغش، وإحضار صور من شبكة الانترنت، أو أن تكون الصور ملتقطة من قبل مصور أخر حيث تقوم معلومات Metadata بالكشف عن كل المعلومات الضرورية المساعدة في إحباط أي محاولة للغش.

كيف يمكن قراءة معلومات Metadata

EXIF READAR

وتوجد على شبكة الانترنت مجموعة كبيرة من البرامج المجانية، وهذه البرامج على الأغلب عبارة عن مستعرضات للصور توفر مزية استعراض معلومات EXIF الخاصة بالصور بعدة طرق مختصرة أو بشكل مفصل، توفر بعض البرامج إمكانية حفظ معلومات EXIF على شكل ملفات TXT أو ملفات لبرنامج EXIL الخاص بشركة ميكروسوفت.

ومن هذه البرامج المجانية EXIF IMAGE VIEWER

يمكن تحميله من موقع http://home.pacbell.net/michal_k وهو برنامج مجاني، ورغم صغر حجم هذا البرنامج وسرعة إقلاعه، إلا أنه يوفر سرعة عالية في استعراض وتشكيل الصور المصغرة عن شكل الصورة الكلي إضافة إلى إمكانية ذكر كافة بيانات EXIF وبعدة طرق إضافة إلى إدارة الصور الرأسية وتصحيح اتجاهات الصور، إضافة إلى أنه يوفر مزية عرض ملفات الصور من نوع RAW

أما برنامج EXIF READAR والمتوفر على موقع http://www.takenet.or.jp/~ryuuji وهو برنامج مجاني أيضا، فقد لا يختلف كثيرا عن البرنامج السابق بطريقة عرضه لبيانات EXIF ويعرض البيانات بطريقة مختلفة مع تصنيف و تلوين للخانات المختلفة، مع إمكانية حفظ البيانات على ملفات TXT.

المراجع الخاصة بمعلومات Meta Data

http://www.portfoliofag.com/pfaq/FAQ00324.htm
http://www.dpreview.com/learn/?/Glossary/camera_system/EXIF_01.htm
Wikipedia, the free encyclopedia /http://en.wikipedia.org

صورة الكاريكاتور
من التخطيط التقليدي إلى التخليق التكنولوجي

لبنان نموذجا

د.هلال ناتوت*

مستخلص:

الكاريكاتور هو فن الهزل الساخر يتوسل الرسم والتصوير أساسا يصاحبه الحوار احيانا، وتظهر المبالغة في رسالته الهادفة بأسلوب بسيط وجذاب.

اعتمد لبنان النظام الرأسمالي منذ الاستقلال فكانت الديمقراطية ديدنه والحرية "هدية" وبمثابة الماء والهواء لصحافته عموما والكاريكاتورية خصوصا، وقد لعبت الثقافة الأوروبية دورها في تجذير الفن الصحفي وتطوير نهضته ليتجه نحو "التخصص" وتألقت مجلتا الدبور والصياد في الكاريكاتور.

تمظهرت تقنيات التصوير بدءا بالرسم على الزنكوغراف ثم باعتماد الكيماويات إنتهاء بالرسم الإلكتروني "الإفتراضي" حاليا، حيث غدت التكنولوجيا الرقمية تحمل وعودا في **تخليق** الرسوم والصور الإفتراضية وإمكانية توظيفها كاريكاتوريا.

وحمل الاحتراف الفني التشكيلي مع عجميان وصادق وستافرو زوايا الكاريكاتور إلى مواقع بارزة في الصحافة اليومية باعتماد تخطيط الرسم التقليدي ومختلف نتاجه التصويري اليدوي طيلة نصف قرن تكلل بإدخال تلوين الإير براش مؤخرا.

ومع دخول الألفية الثالثة أصبحت الميديا مجالا مذهلا تكنولوجيا إذ خلبت العقول **بتخليقها** شتى الفنون إستنادا إلى إواليات عصر الرقمنة حيث توفر للرسام قدرة أكبر على التحكم بالصورة والتلاعب بعناصرها بواسطة الكومبيوتر على أساس رياضي يحاكي العالم الإفتراضي "وينمذجه" كما في الفضاء السيبيري إنه عالم "ظواهر كما لو As if phenomena باعتماد برنامج 3D كأنها حقيقية وهي ليست كذلك مثل الحدائق الجوراسية.

نختم مع الرسام ستافرو "بأن الكومبيوتر ساعدني جدا على توليف رسومي الكاريكاتورية وتصويب أخطائها وتكثيف تكراراتها وتسريع إنجازها وتخليق ألوانها، وأدخلني بقوة في العولمة حتى غدوت مدمن انترنت".

---

* استاذ علوم الاتصال– الجامعة اللبنانية.

النقطة الأولى

صورة الكاريكاتور في الرسم التقليدي

الكاريكاتور فن صاعد من فنون العمل الصحفي وريشة مبدعة تشكيليا ونقد ساخر سياسيا وضحك لاذع إجتماعيا... وإزداد الإهتمام عندما تجاوز الترفيه والهزل إلى لعب دور معايشة واقع الوطن والمواطن بتجسيد همومها ومعاناتهما السياسية والاجتماعية والاقتصادية **الخ**، حيث إن الوظيفة الأساسية لرسوم الكاريكاتور عوضت عن مقالات طوال كما قال نابليون.

لذلك، غالبا ما تتطلب المواضيع الساخنة دعما بالرسوم التشكيلية توضيحا للفكرة وكشفا للمستور وهذه "مهمة" تصاوير الكاريكاتور ورسومه، فلا يجوز وقد أصبحنا في عصر الصورة خلو خبر أو حدث من "جذب الصورة" أو الرسم حيث يشغلان 75% من ثقافتنا الإبستمولوجية/ المعرفية[1] .

غداة الإستقلال لعبت الثقافة الأوروبية دورها في تطوير النهضة الصحفية عموما وتجذير فن الكاريكاتور بالذات على أيدي أعلام مشهود لهم وتوجيه الكاريكاتور نحو "التخصص" كضرب أو فرع قائم بذاته من فنون الصحافة.

يقول النقيب طه: "إن صحافة لبنان هي مرآة الوطن تنقل صورة نظام حكمه وصورة شعبه، إن نظامنا قائم على الرأسمالية "المنفلتة" من كل قيد. وقيل في النظام الديمقراطي أن لا علاج للحرية إلا بمزيد من الحرية **لتقويمها** وصون الوطن والمجتمع والفرد[2].

لذلك سنعمد في دارستنا خلال عرضنا لبعض نماذج صور الكاريكاتور على تحليل المضمون الإعلامي الفني للرسوم الموعودة بالإستناد إلى قاعدة مفاتيح المداخل التالية:

1- رمز الفرضية 2- مكان الحدث 3- موضوع العنوان
4- الكلام التوضيحي 5- الأسلوب البلاغي 6- أحجام العناصر
7- هوية العناصر 8- الخطوط التشكيلية 9- الألوان المختلفة
10- موقع العناصر 11- **أخيرا** التأويل الإعلامي

1- نموذج الكاريكاتور: ما بدي غشك بالبنزين!![3]

إنطلاقا من كون الصحافة هي صورة نظام لبنان الرأسمالي المنفلت وإستمراره كذلك مع "عرابي" الاقتصاد الحر.. فإذا بصراع الإقتصاد السياسي يحرق الوطن بالتضخم الأسطوري ليبلغ 1250% مرة عام 1993، فتقدم جريدة الشرق رسما كاريكاتوريا "القدوح" عن فنون غش "عرابي" البترول حيث يدير وزير النفط وبإشراف سيدته القديرة محطة بيع بنزين ملك زعيم سياسي، وإذ يهم عامل يحمل خرطوما لتعبئة خزان سيارة الرئاسة الأولى **رقم 1** بالبنزين يفاجأ بصوت عال من خلفه محذرا:

ما بدي غشك... بالبنزين

ضمت اللوحة ثلاثة عناصر رئيسية بشرية كلهم في مشهدية ناشطة لأن "الرزقة" قد حلت وأتت، فضلا عن ثلاثة عناصر ثانوية مادية: وقد شغل الجميع مساحات معينة راعى معها الرسام قواعد المنظور غالبا باحتراف شديد مع بعض التهشير.

وسنحاول تطبيق آلية المفاتيح/ المداخل السابقة للدراسة الفنية لرسم الكاريكاتور الآنف الذكر على النحو التالي:

عنوان الكاريكاتور: ما بدي غشك ... بالبنزين

1- **رمز الفرضية:** تلاعب وغش العرابين في ظل غياب السلطة طرفا الحدث/ الموضوع.

2- **مكان الحدث:** محطة بنزين نموذجا لإخطبوط إحتكار الاقتصاد السياسي.

3- **موضوع العنوان:** الغش والاحتكار السياسي للإقتصاد.

4- **الكلام التوضيحي:** لتبيان موضوع لوحة الكاريكاتور وتقاطع العناصر التشكيلية معه.

أ- ذكر بالون الحوار لتوضيح فكرة موضوع الكاريكاتور:

- القول الصريح: ما بدي غشك توضيحا للتلاعب
- تحديد "السلعة" بالبنزين هذه المرة في المضاربات.

ب- ورد التقاطع بين عنوان اللوحة وبقية عناصر الكاريكاتور:

- الغش هو محور اللوحة تسوقه السلطة السياسية بشخص وزير النفط نصر وإبن الرئيس رولان.
- تدير العملية سيدة قديرة المظهر تتوسط المشهد.

5- **الأسلوب البياني:** جاء واضحا بل فاقعا دلالة على "وقاحة" حيتان الاقتصاد خلافا لـ"إن بليتم بالمعاصي فاستتروا".

6- **أحجام العناصر:** تفاوتت بين المبالغة والطبيعية في قواعد المنظور.

أ- تهدف المبالغة إلى تعظيم أمر معين، حيث:

- تضخيم رأس السيدة القديرة وكتفيها بما يفوق نصف حجم الوزير نصر.
- تكبير رأس إبنها رولان بما يعادل ربع جسمه.

ب- بينما أبعاد **المنظور** الطبيعية لإيحاء بالواقعية حيث:

- جاء حجم مقدمة السيارة والعداد والمضخة... بأبعاد المنظور الطبيعية.
- كذلك حجم عناصر مبنى محطة البنزين ومتعلقاته.

7- **هوية العناصر:** جاءت بين الرمزية والواقعية والتنوع:

أ- بدت الرمزية عمدا لكشف المستور في مضمون اللوحة حيث:

- تكبير رأس السيدة دلالة على مقدرتها وإداراتها لعملية الغش بكفاءة، و"المخفي" أعظم.
- كذلك تضخيم رأس العامل رولان دلالة على الرأسمالي وجشعه.

ب- جاءت الواقعية **بإقرار** أبعاد المنظور في محاولة:

- لإقامة توازن بينها وبين المبالغة.
- لإعطاء انطباع عن مصداقية مشهدية الكاريكاتور.

ج- تنوع **العناصر وتعددها** لإغناء لوحة الحدث:

- ضمنها ثلاثة بشرية: السيدة والوزير والعامل.
- وأخرى ثلاثة مادية: السيارة والعداد والمحطة كلها.

8- **الخطوط التشكيلية:** تفاوت بين المستقيمة والمائلة، وبين الغليظة والرفيعة رسما بالريشة اليدوية.

أ- تنطوي الخطوط **المستقيمة** على الشدة والاستقرار في زوايا مكتب السيدة وعداد المضخة وخرطومها وواجهة السيارة...

ب- بينما المائلة/ **المنحنية** في صورة العامل رولان والوزير نصر يرضخان بل ينحنيان لتعليمات الإدارة "السياسية"، وفي بعض العناصر الثانوية.

ج- الخطوط **الغليظة** لا وجود لها إجمالا بإستثناء دولاب السيارة.

د- الخطوط **الرفيعة** تكاثرت خلافا للسابقة في علاقة عكسية دلالة على رفاهية العناصر البشرية مثل هدوء المشهدية.

9- **الألوان المختلفة:** ينم تعددها عن الحيوية خلافا لقلتها على الجمود، وتتوازى في اللوحة بين الأبيض والأسود.

أ- يظهر اللون الداكن الغامق على قلة في ثياب الوزير والعامل وهيكل السيارة وعداد البنزين.

ب- يطغى **اللون** الأبيض الفاتح بسيطرته غالبا على سائر عناصر اللوحة وفراغاتها ليشكل شفافية للناظر موحيا بالإطمئنان.

10- **موقع العناصر:** تتوزع بتسلسل منتظم مع مراعاة المنظور والتهشير.

أ- موقع شامل: تشغل العناصر كل مساحات اللوحة بشكل مكثف.

ب- موقع علوي: **حيث** بالون الحوار "ما بدي غشك" بالبنزين.

ج- موقع وسطي: **احتشدت** في كل العناصر الرئيسية للمشهدية من بشرية ومادية، أساسية وثانوية.

د- موقع سفلي: تشغله أرضية المحطة **وأسفل** السيارة.

11- **التأويل الإعلامي:** لأن اللبنانيين إرتضوا الديمقراطية نظاما والرأسمالية اقتصادا: فكلوا وإشربوا يا 4% "عرابو" البلاد حتى بلغ سعر ليتر مياه الشرب مثيله من بنزين لوحتنا الكاريكاتورية، كذلك "التضخم الأسطوري" مداه بحدود 1250**% مرة** دون تنزيه الغش في هذا المقام.

شكلت لوحة كاريكاتور "ما بدي غشك... بالبنزين" أزمة صحفية وأحيلت الشرق إلى قضاء/ محكمة المطبوعات في 1993/5/28 على إعتبار أن مضمون الرسم هو مساس بمقام رئاسة الجمهورية كونه جريمة تحقير لها، ثم سويت الأزمة بحل خاص على "الطريقة اللبنانية".

وعلى الأثر عقبت الجريدة بافتتاحية الغد: أن لبنان الطائف لا يمكن إلا أن يكون لبنان الحرية والديمقراطية، لبنان الصحافة الحرة، إذا أردنا الديمقراطية نهجا ونظاما فلا بد أن يتسع صدر الجميع للحقيقة والحرية [4].

2- **نموذج كاريكاتور: البلد وإغتيال "رفيق" بيروت** 2005[5]**.**

أوردت "البلد" 2005 رسما كاريكاتوريا وجدانيا لستافرو موضوعه اغتيال الرئيس الحريري في 14 شباط/ عيد العشاق حيث يبدو العالم (الكرة الأرضية) بجلبابه يبكيه دموعا أكبرها صورة الشهيد نفسه، لتشكل لوغوLOGO "بيروت" رمزية قلبها الـ "واو" الكليم مضرج بدم الاغتيال أيضا.

عنوان الكاريكاتور: بكائية بيروت

1-**رمز الفرضية**: اغيتال الفرضية: اغتيال "رفيق" بيروت رئيسا بحجم العالم الذي يبكيه.

2-**مكان الحدث:** في بيروت العاصمة نفسها.

3-**موضوع العنوان:** حزن العالم على الشهيد "عاشق" بيروت المفجوعة بالحدث.

4-**الكلام التوضيحي:**

أ- يهدف ذكر بيروت برمزها ورمزيتها حيث:

- تقطر دما أحمر من قلبها الـ "واو" المثقوب بغدر الاغتيال.

ب- يتم التقاطع بين حزن اللوحة مع ذكر بيروت حيث:

- يمثل LOGO بيروت رمزية عشق الشهيد لقلب "حلمه" العاصمة.

5- **الأسلوب البلاغي:** جاء مجازا هنا عبر الرسم بالكلام الرمزي، مصداقا للشيخ عبده: "إن الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع".

6- **أحجام العناصر:**

أ- تكبير الأحجام هو من أساسيات المبالغة بالكاريكاتور:

- تكبير دموع العالم وأعظمها ممثلا بصورة الحريري.
- المبالغة في حجم تسمية "بيروت" الملونة وشغلها ثلث مساحة وسط اللوحة تعبيرا عن أهميتها الدولية.
- تعظيم "واو" بيروت أي وسط العاصمة الذي هو قلب الشهيد في رمزية لعشقهما المتبادل حتى إستشهاده من أجلها في عيد العشاق نفسه.

ب- تصغير الأحجام: لا مجال لوجود التصغير هنا حيال عظم وكبر وهول الفاجعة الكارثية.

7- **هوية العناصر:**

أ- الترميز البشري لإضفاء الحيوية حيث:

- صورة الرئيس الشهيد هي أكبر دمعة من بكائية العالم
- تشبيه العالم الكرة الارضية برمز بشري ضخم مجلبب بحجم نفوذ الحريري، ومقدار محبتهم له.

ب- تنوع العناصر لإغناء طابع الحدث حيث:

- معطيات فضائية: من مجرات ونجوم وإشعاعات.
- كائنات بشرية: صورة الشهيد الرئيس، وأنسنة العالم (الكرة الأرضية) نفسه.
- عناصر فنية: كتابة بيروت بخط تشكيلي خاص جدا في تلاوينه.

8- **الخطوط التشكيلية:**

- الخط المستقيم: لا وجود له

❖

❖ الخط المائل: أي المنحني وهو يغمر أجزاء اللوحة وتشكيلاتها في علاقة طردية مع انحناء النفوس امام الحدث الجلل:

فخطوط تقاسيم وجه العالم كلها منحنية، وشكل دموعه أيضا، لا بل ينسحب الأمرعلى الشكل اللين لحروف "بيروت" وتحديدا في "واو" قلبها.

❖ الخط العريض: هو المسيطر على رسم وتخطيط تسمية بيروت، حتى على تنقيطها نفسه.

❖ الخط الرفيع: في تحديد خطوط الطول والعرض لجغرافية الكرة، وبعض مجال (إطار) المجرات الفضائية.

9- الألوان المختلفة:

❖ اللون الداكن: يسيطر على فضاءات العالم وسمائه ومجراته وكواكبه.

❖ اللون الخفيف: جاء في تهشير يمين وجه العالم والجزء القريب من السماء.

❖ تنوع الألوان: وردت في صورة وجهه الشهيد الرئيس، كذلك إختلاف الألوان في كل حرف من حروف تسمية بيروت في رمزية للحيوية والحياة والأمل، وتفاوتت بين الأخضر والأصفر والفيروزي والجاد فضلا عن الاحمر القاني.

10- موقع العناصر:

❖ موقع شامل: تتوزع عليه عناصر الحدث/الموضوع.

❖ موقع علوي: رسم الفضاء والسماء والمجرات والنجوم.

❖ موقع وسطي: تشغله تسمية "بيروت" على امتداد اللوحة بشكل ملفت للنظر بل ربما مقصود لجذب المشاهد لمركزية الحدث.

❖ موقع سفلي: حيث قطرات دماء الشهادة الحمراء.

أخيرا التأويل الإعلامي.

احتشدت الصحافة اللبنانية المعارضة "للتمديد" بكم هائل من رسوم الكاريكاتور المختلفة المشارب حيال الحدث نظرا لتداعياته الرهيبة باغتيال الرئيس الحريري والنائب فليحان، وتدويل الكارثة مع الأمم المتحدة، فأدخلت السلطة اللبنانية نفسها في مساءلة قانونية/ دولية لا تجد لها "فكاكا" إلا بكشف من خطط ومن أوعز ومن نفذ لاغتيال "الحلم اللبناني"[6].

نضيف أن الرسم استعادي يعطي للعالم سمة الإنسانية في لغة الكاريكاتور إذ تخول أي مشاهد/ قارئ للرسم أن يعرف مضمون الرسالة التي يحملها... لقد إستخدم الفنان البساطة في التعبير والدلالة ولكنه عاد وإستعان بذكر "بيروت" ليدل على العاصمة... وربما أراد توكيد اللغة الفنية العالمية للصورة بل إختزلها ببيروت

بخلاف الظن هنا أن كثرة العناصر تعقد المشهدية الرسم وتشتت الفكر والذهن، ثم إن العاصمة قلب الوطن ممثلا بشكل الحرف "واو" تحمل دلالة إعلامية من الجزء إلى الكل.

خلاصة:

حين نتحدث عن تحليل المضمون الفني من خلال الرسم والتصوير في المرحلة الإستقلالية نخلص إلى الإشارة للوحدة الفنية الموضوعية وإلى نمط الخط الفني التشكيلي رسما.

أولا: في مجال الوحدة الفنية موضوعيا:

1- تكاثر مواضيع اللوحات في الصحيفة الواحدة وفي العدد الواحد.
2- تعددت العناصر البشرية في رسوم الكاريكاتور مع تنوع الشرائح الاجتماعية على اختلاف وظائفها السياسية والاقتصادية والخدمية.
3- ظهور العنصر النسائي بعد تغيبه سابقا.
4- رواج "الشخصية النمطية" مع كبار إعلام رسامي الكاريكاتور مثل: أبو طنوس مع ديران، وأبو خليل مع الأشقر، وتوما مع صادق، والجغل مع ستافرو...

ثانيا: في مجال النمط الفني للخط التشكيلي رسما:

1- تفاوت الخطوط ونسبة التعبير المعتمد في اللوحة.
   - كثرة الخطوط اللينة في مجمل رسوم الكاريكاتور.
2- تنوع الكلام المقترن بالأساليب البيانية والبديعية.
   - اختلاف الكلام/ النصوص المكتوب بخطوط عريضة أو رفيعة.
3- المفارقة بين الألوان المتعددة مع ستافرو وسواه، أو المحصورة باللونين الأبيض والأسود مع ومشعلاني وصليبا.
4- عدم التزام رسام الكاريكاتور بقواعد التشريح في خطوط تصويره لأن هذا الفن قوامه تحريف النسب وتشويه المقاييس.
5- الإحتراف في إبراز العناصر الأساسية في "خطوط" المواقع الأمامية في اللوحة، وتهميش الروادف/ الإكسسوارات الثانوية.

النقطة الثانية:

صورة الكاريكاتور والتخليق التكنولوجي

نعيش اليوم في عالم تتخلله الصور بشكل سريع وخاطف بدء من الصحيفة والكتاب مرورا بالإعلانات المختلفة **وليس** انتهاء بالتلفاز والإنترنت... فالآتي أعظم حتى غدونا "يستحيل أن نفكر بدون الصور" على حد قول ارسطو، لقد أصبح عالم النفس البشرية عالما تشغله "صناعة الصورة" إلى حد بعيد إذ أصبحنا نعيش عصر حضارة الصورة فعلا.

تمظهرت تقنيات الكاريكاتور بدءا بالرسم على الزنكوغراف إلى التصوير والرسم اليدوي والكيميائي انتهاء بالتصوير والرسم الإلكتروني "الافتراضي" حاليا، حيث غدت التكنولوجيا الجديدة/ الرقمية تحمل وعودا بتدشين حقبة تحديثية من الحرية والمرونة في "تخليق" الرسوم والصور الإفتراضية، وإمكانية توظيفها كاريكاتوريا.

فمع دخولنا الألفية الثالثة أصبحت "الميديا مجالا مذهلا من الناحية التكنولوجية وتزايد دورها في حياتنا اليومية لا سيما في عالم الرسم والتصوير إذ خلبت العقول وسحرتها "**بتخليقها**" شتى الفنون، حيث أصبح التناص البصري والإبداع التهكمي Prody وتداخل الأزمنة والأمكنة، والأعمال الفنية والشخصيات: مكونا أساسيا وآلية جوهرية من اواليات عصر الرقمنة، مما سيمنح الفنان - بالتالي - قدرة أكبر على التحكم بالصورة والتلاعب بها لجهة توليدها بواسطة الكومبيوتر حيث إمكانية تحرك الخيال بحرية أوسع في "**تخليق**" الرسوم والصور الكاريكاتورية بالطبع، كما سنرى، من خلال ذلك العالم الكبير المعروف "بالميديا" الفائقة أو العليا Hypermedia فالتكنولويجا الإفتراضية بقدرتها على توليد أو إنشاء صور "واقعية"؟؟ على أساس رياضي تحاكي الواقع "وتنمذجه" أو تطبعه قد أسهمت في الرفع من شأن التوقعات الفنية اللاحقة والاستباق إليها.

1- تكنولوجيا الرسم بالكومبيوتر

لقد أدى التطور السريع خلال أقل من عقد زمنيا في أساليب التشكيل "السريع للصورة المولدة/ أو المخلقة عبر الكومبيوتر وانتشارها أدى إلى الإعلان عن الحضور الكلي لعملية **غرس الصور والمساحات البصرية** المصنعة على نحو مختلف جذريا عن تلك المتعلقة بالسينما والتلفزيون"[7].

بناء عليه، أخذنا نلاحظ منذ سنوات أن تقنية الكومبيوتر أخذت تتسلل من حيث الخط والشكل واللون... إلخ إلى رسوم وصور عدة فنانين عالميين - وهم قلة - وفنانين عرب وهم في تزايد اليوم بشكل مدروس تارة أو مرتجل طورا، ويعتقد البعض أن الكومبيوتر لم يقدم - بالمحصلة العامة أية إضافة كبرى إلى رسوم الكاريكاتور، وإذا حضرت هذه الإضافات فهي لمصلحة الرسام وليس القارئ إذ أن تمرس الفنان على هذا الجهاز يجعله يختصر الكثير من الوقت وتحديدا في حالة الرسم الملون خصوصا إذا كان هذا الرسم يوميا، أما المتلقي فسيخسر

الكثير من المتعة الجمالية المعتاد عليها لأن عينيه التي اعتادت على ضربات الريشة وتلقائيتها ستصطدم بالرسوم والصور الالكترونية الجامدة بل الناشفة بداية الأمر وكأنها رسوم كارتونية للأطفال.

وهنا نشير إلى أن فن الكارتون استفاد كثيرا من تقنية الكومبيوتر نظرا للتكرار الهائل لحركات تعيد نفسها عشرات بل مئات المرات، ولا ننسى أن عشرات الرسامين يعملون كالآلات لعدة أشهر لإنتاج دقائق قليلة من حلقات الكارتون، يمكن بالمقابل نجد أن وقت رسام الكاريكاتور غير مضغوط إلى هذا الحد فهو يقدم رسما واحدا غالبا في اليوم إذ لا يستغرق أكثر من ساعة إذا كان ملونا.

ومن الكاريكاتوريين العرب المعتمدين جزئيا أو كليا على هذه التكنولوجيا الحديثة نذكر:

من لبنان: ستافرو جبرا، أرمان حمصي، إيلي صليبا، وبلال بصل...

من فلسطين: أمية جحا خليل أبو عرفة وبخاري... الخ[8]

ومنذ سنوات اعتمدت تقنية شبيهة بالرسم على الكومبيوتر تعرف "بالاير براش".

بالمقابل يظل بعض كبار رسامي الكاريكاتور محافظين على ريشتهم التقليدية لإحساسهم "بضرباتها" وعدم إستساغتهم لجمود حركية المشهد أو عناصر الرسم الكاريكاتوري مع هذه التكنولوجيا الحديثة كما صرح الفنان بيار صادق على حين يتبناها أرمان حمصي غالبا وستافرو نادرا على سبيل المثال، وتقف بين هذين الاتجاهين مجموعة ثالثة من الفنانين بانتظار برامج خاصة للرسم الكاريكاتوري إلى حد يشابه أو يحاكي نتيجة الريشة نفسها في رسم اللوحة وتصويرها.

يصرح ستافرو في إحدى مقابلاته حول استخدامه الكومبيوتر وشبكة الإنترنت بقوله:

"في الحقيقة لقد أفادني الكومبيوتر كثيرا وكنت أتمنى لو تم إبتكاره سابقا، اشتغلت بالصحافة كثيرا وتعمقت فيها واجتزت كل مراحلها، لقد ساعدني الكومبيوتر على توليف رسومي الكاريكاتورية وسرعة إنجاز بعضها بتقنية عالية وأدخلني بقوة في العولمة، وأمن لي التواصل مع الصحف والمجلات العالمية على نحو فعال، لا سيما إني "مدمن أنترنت" اليوم لأنه يضع العالم بين يدي وصممت موقعا خاصا بي على الشبكة "ودخل إليه أكثر من 150.000 مائة وخمسين ألف زائر"[9].

من هنا يمكننا أن نلفت إلى الجوانب الإيجابية لتقنية هذا الجهاز ومنها:

- السماح للرسام بتجريب عدة خطوط أو ألوان على الصفحة الافتراضية بهدف اختيار أفضلها.
- إمكانية الفنان تصويب أي خطأ أو تعديله دون عوائق مادية أو فنية مزعجة.
- مساعدة الرسام على تنفيذ عمل يتضمن عناصر أو تفاصيل متكررة بما يؤمن له نتيجة مضمونة.
- كما أن الكومبيوتر مثالي في حالة الرسم المؤلف من عدة مراحل Commexe.
- هذا بالإضافة إلى إعطائه نتيجة "نظيفة" وموثوقة في حالة استخدام لون واحد لتكوين أرضية الرسم أو اللوحة.

- إمكانية "**تخليق**" أشكال وألوان وخطوط تتوافق مع نفسية الرسام الكاريكاتور.
- وأخيرا اختصار للجهد وللطاقة وللوقت فالكومبيوتر هو مثالي جدا من هذه الناحية.

2- كيفية تخليق الكاريكاتور:

ففي مقابلة مع الفنان أرمان حمصي[10] يذهب إلى أن استخدام التكنولوجيا الحديثة لا سيما الكومبيوتر في رسم الكاريكاتور إنما يسهل عليه - أحيانا - بعض تقنيات الرسم كالتكرار أو الخلفية آحادية اللون... كسبا للوقت، وهو في إتمامه رسم لوحته الكاريكاتورية اليومية ومن خلال استخدامه الكومبيوتر يمر عمله بالمحطات التالية:

1- رسم الفكرة/ الموضوع "البروفة" على الورق.
2- تمريرها على آلة تصوير/ الناسخ Scanner.
3- ثم من الناسخ إلى الكومبيوتر لتظهر على شاشته.
4- وكأنها تظهر رسمة "أولية".
5- يمكن تعديل بعض عناصر الرسم اللوحة أحيانا.
6- زيادة عناصر أو إلغاء أخرى أو تعديل جزئي... إلخ.
7- إضافة الألوان المطلوبة و"اللعب" بها والتفنن بمزجها.
8- في العملتين الأخيرتين 6 و 7 تكمن أهمية الاستفادة من عنصر الوقت فبدلا من إعادة رسم لوحة الكاريكاتور كليا كما كان يحصل من عشرات السنين أمكننا حفظ الرسمة الأولية دون إتلافها في ذاكرة الكومبيوتر، وكذلك الأمر بالنسبة للألوان.
9- إستنادا إلى نتيجة العمليات 6 و 7 و 8 يشعر الفنان بأن الكومبيوتر يعطيه مساحة من حرية الحركة والسرعة والثقة بمقدار أكبر وأضمن.
10- أصبحت لوحة رسم الكاريكاتور جاهزة إذا فينسخها على قرص مدمج C.D.
11- ثم يسحبها على الورق بحجمها العادي 22×12 سم وهي المساحة المخصصة لزاوية الكاريكاتور اليومي في جريدة النهار.
12- ترسل الصورة المسحوبة على الورق مع الـ C.D.، بعد كل هذه العمليات التكنولوجية، إلى قسم الطباعة في الجريدة في الساعة العاشرة والنصف ليلا ليصار إلى "تنزيلها" في ركن زاويتها المخصص للكاريكاتور لتظهر صباح اليوم التالي.

أما بالنسبة لبرامج الكومبيوتر المعتمدة للرسم الكاريكاتوري فنذكر منها برامج الفوتو شوب Photo shop، والـ Tree dimension 3.D الأبعاد الثلاثية والأخير معتمد في بعض الرسوم الهندسية الموالفة للكاريكاتور. وكلما تقدم الفنان باستخدام تكنولوجيا الكومبيوتر كلما سهل عليه رسم الكاريكاتور تقنيا ومن خلال نظرة الرسام

لموضوعه أو لوحته الموعودة أمكنة بالحدسية والخبرة اختبار تقنيات التكنولوجيا المناسبة لإنجاز رسمه الكاريكاتوري بسرعة ودقة وضمانة أكثر.

خلاصة:

إننا نعيش اليوم في عالم ما بعد الواقع المحسوس بل نعيش "الواقع الافتراضي" والفضاء السيبيري الذي تتحكم فيه تقنيات الكومبيوتر المذهلة وشبكة الانترنت والتكنولوجيا الافتراضية، حيث يمكن إرسال البريد الإلكتروني واستقباله في ثوان، وإرسال الصور وإلتقاطها وتوزيعها والتحكم فيها وتزيينها بل تركيبها تخليقها، عالم الاكتشافات لأنظمة الواقع الافتراضي كنوع من الجغرافية البصرية، إن عالم "ظواهر كما لو" As if phenomena: ظواهر تبدو حقيقية وهي ليست كذلك، ظواهر موجودة ولكن ليس بطريقة طبيعية أو عيانية ملموسة أو محسوسة، عالم الصور **"المحاكية"** التي تشبه الأصل ولا تشبهه في آن معا تحاكيه بل تتفوق عليه وتفارقه مثل عالم حدائق سبيلبرج "الجوارسية".

لقد إنقلبت المفاهيم فهل أصبح العالم - اليوم- مسيرا ليحاكي الواقع الافتراضي المخلق الكترونيا؟؟ حتى ذهب بعض مفكري الحداثة للقول: "إلى أن مرحلة ما بعد الحداثة حطمت اليقين الحداثي في أصالة الصور كمتغير موثوق به، مما حمل أحدهم "فارهول": على رفض فكرة النظر إلى الفن - أخيرا - بوصفه عملا إبداعيا أصيلا ومتفردا في الزمان والمكان.

مصادر البحث ومراجعه

1- ناتوت، هلال: الكاريكاتور وحرية التعبير في لبنان – أطروحة دكتوراه في الإعلام – جامعة الجنان (لبنان) – 2006- ص 482.

2- طه، رياض: أخطاء الحرية وخطايا الاستبداد – مطبعة عيتاني – بيروت – 1976- ص 13.

3- جريدة الشرق: بيروت – عدد 13218 تاريخ 1993/5/28.

4- المصدر نفسه: عدد 13219 تاريخ 1993/5/29.

5- جريدة البلد: بيروت – عدد 442 تاريخ 2005/2/15.

6- ناتوت، هلال: الصحافة نشأة وتطورا – الدار الجامعية – بيروت –2006 – ص 325.

7- عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة – عالم المعرفة: عدد 311 – الكويت – 2005 – ص 392.

8- الحمود، عبد الحليم: الكاريكاتور العربي والعالمي – دار الأنوار – بيروت – 2004 – ص 152.

9- مقابلة مع ستافرو وجبرا: كاريكاتوريست خلاق في عدة جرائد ومجلات وتلفزيونات، في 2004/4/5.

10- مقابلة مع أرمان حمصي: كاريكاتوريست جريدة النهار في 2005/7/5.



كاريكاتور الشرق و"ما بدي غشك...بالبنزين".

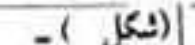


كاريكاتور البلد واغتيال 'رفيق' بيروت ٢٠٠٥.

٤٠

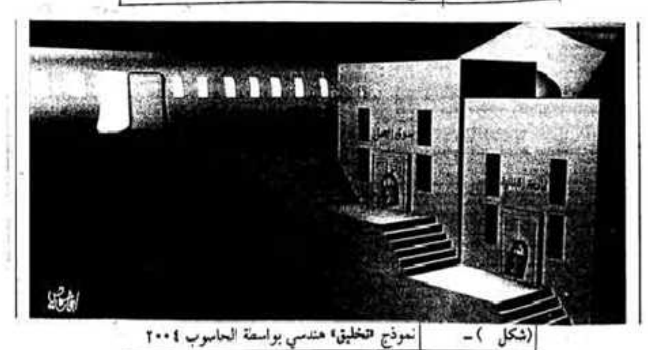


(شكل) ـ | نماذج «تخليقية» متكررة بواسطة الحاسوب ٢٠٠٤





(شكل) ـ | نماذج «تخليق» متكررة بواسطة الحاسوب ٢٠٠٤



(شكل) ـ | نموذج «تخليق» هندسي بواسطة الحاسوب ٢٠٠٤



(شكل) - الغورنيكا ليكاسو أسست مدرسته الإبداعية

(شكل) - السفير عدد ٢٩٤٦: معاناة العلي النفسية ١٩٨٢: يا رب...! هل تسمعني

(شكل) - البلد عدد ٤٣٢: تماثل الانفعال و التماهي النفسي

١٠

تأثير الفوتومونتاج على تصميم الجرافيك

THE IMPACT OF PHOTOMONTAGE
ON CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

د. عرفات النعيم *

تهدف هذه الورقة إلى تحديد مفهوم الفوتومونتاج (التوليف الفوتوغرافي) باعتباره أداة للتصميم وشكل فني جديد استخدم في مطلع القرن العشرين لتحديث الفن وجعله اقرب إلى الحياة وكوسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي. وتسعى إلى التعريف بأشكاله المختلفة وتقنياته ودراسة تأثيره على تصميم الجرافيك من بداية القرن الماضي وحتى اليوم وذلك من خلال الوقوف على ابرز الاتجاهات المعاصرة التي تناولت هذه التقنية ومحاولة الإفادة منها في تطوير مفهوم التصميم المعاصر وأدواته وأشكاله. فقد بدأ استخدام الفوتومونتاج بشكل متزايد من قبل الاحزاب السياسية في أوروبا وروسيا في العقود التي سبقت الحرب العالمية الثانية وخلال الحرب الأهلية الاسبانية تم استخدام الفوتومونتاج بشكل مكثف لانتاج ملصقات لفرانكو و للجمهوريين، والفاشين الايطاليين بقيادة موسوليني.

الفوتومونتاج - PHOTOMONTAGE

الفوتومونتاج شكل من أشكال الاتصال البصري الذي طور في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى لينسجم مع معايير المجتمع الصناعي بصورة أكبر من التشكيل. ويراه البعض أداة للتصميم والبعض الأخر وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي ومنهم من ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك بحثا عن إمكاناته الإبداعية. وهو محاولة للجمع بين الواقع والخيال لخلق واقع جديد مكثف: كالجمع بين الأشياء المسطحة وغير المسطحة، القريبة والبعيدة، وتحقيق الشفافية، والتداخل المكاني والزماني، وهو محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر، ويراه Gustave Klutsis نوعا من التحريض. ويشير مصطلح الفوتومونتاج إلى تقنية جمع أو وضع الصور الفوتوغرافية المستمدة من مصادر مختلفة فوق بعضها البعض لإنتاج أفكار وعلاقات صورية جديدة. وهناك إجماع قليل حول مفهوم الفوتومونتاج وسط الفنانين ومؤرخي الفن. وبالرغم من أن قاموس أكسفورد قد خلا من تعريف له، إلا أن قاموس Penguin يعتبره صورة مركبة من عدة صور، فن أو علمية إنتاج صورة. وهناك ميل إلى استخدام الكلمة للإشارة إلى عمليات فوتوغرافية: إلى جانب تقنيات الغرفة المظلمة - كالطباعة من مسودتين مختلفتين أو أكثر ومن ثم قطع واعادة تجميع الصور كما هو الحال في أعمال الدادا.

---

* الأكاديمية الوطنية للفنون بصوفيا/ بلغاريا / جامعة العلوم التطبيقية/ كلية الفنون والتصميم/ الأردن.

مصطلح الفوتومونتاج لم يكن مبتكرا حتى الحرب العالمية الأولى، عندما احتاج الداديون الألمان الاسم لوصف تقنيتهم الجديدة لتقديم الصور في أعمالهم. وهناك نماذج مبكرة تشير إلى استخدام الصور في سياق كولاج التكعيبية والمستقبلية. وقد اكتسب المصطلح تداولا في سياق حركة الفن حيث تم اختيار الاسم إجماع نادر من قبل الداديين في برلين وبالرغم من أنهم بحثوا في أصوله التاريخية إلا أن الجدل الدائر حول مبتكر مصطلح الفوتومونتاج ما زال قائما بالرغم من أنه أحد أعضاء حركة الدادا - برلين فقد أجمع ممثلو الحركة على أن الشكل الفني الجديد الذي طوروه بحاجة إلى اسم لتميزه عن الكولاج الذي طورته التكعيبية. وقد قال Raoul Hausnann " أنا أيضا احتجت لهذه التقنية، وبالاتفاق مع أعضاء الحركة قررنا أن نسمي الأعمال فوتومونتاج". ويأتي الفوتومونتاج في سياق الكولاج (القص واللصق) ومقابل له وقد تم اختيار الاسم بوضوح لتمييز كلا الفعاليتين. وبهذا يكون جمع وتوليف الصور أو أجزاء منها بالنسبة للدادا المكون الأساسي والبنائي للصورة.

وينتمي الفوتومونتاج إلى عالم التكنولوجيا والاتصال والإنتاج الفوتو- ميكانيكي ويعبر عن تغيير في المعنى الحقيقي للصور وكذلك دور الفنان والمشاهد فالفنان أصبح كما وصفه Hal Foster "معالج لإشارات أكثر منه منتجا لأعمال فنية والمشاهد قارئ فاعل لرسائل أكثر منه متأمل سلبي للجمال أو مستهلك لما هو مثير"[1]. وبالرغم من البعض يرجع تاريخه إلى منتصف القرن التاسع عشر- حيث بدأ فنانون مثل Oscar Rejlander و Henry Peach Robinson بتجميع صور مختلفة أو أجزاء منها في صورة واحدة للتعبير عن تفاصيل أكثر ومعان جديدة. إلا أن بعض المصادر تنسب أول عمل فوتومونتاج للمصور الإنجليزي Henry Peach Robinson بعد أن بدأ مهنته عام 1875. أما استخدامه كأداة تصميم وشكل فني جديد فقد كان نتيجة لبحث فناني الدادا (Dada) في برلين عن وسائل جديدة للتعبير ومواد جديدة ذات معان أكثر من التيار السائد في التجريد ولا يعود إلى تقاليد الرسم التشخيصي.

وقد تناولته أوساط الحركة الطليعية في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين وبشكل خاص مصممي الحداثة ومنهم Lazlo Moholy Nagy وHerbert Bayer و Edwarad McKnight Kauffen وكذلك كان الوسيلة التي استخدمها John Heartfield في نقده السياسي الصريح للنظام النازي في ألمانيا[2]. وقد كانت صور Heartfield من أبرع وأعنف الأعمال الكولاجية في هذا الصدد، حيث جسدت العسكرية الفاشية والرأسمالية بصورة رمزية بليغة ومعبرة وذلك بالجمع بين الحيوانات المتوحشة والقبعة البرجوازية الأرستقراطية، والهياكل العظمية، وأقنعة الغاز السام وغيرها.

إن استخدام المونتاج كتقنية أساسية وفعالة تمتلك نوعا من التسجيل الواقعي يمكن أن يرسم وينظم تجارب وممارسة الطليعيين الروس عقب ثورة العمال عام 1917. وقد أدرك البنائيون الروس أنه من خلال اختيار وإعادة تجميع أجزاء العناصر الفوتوغرافية في شكل جديد بإمكانهم ابتكار أيقونية جديدة للتمثيل الصوري[3] يمكن أن تكون جسرا من التجريد إلى المادي ومن ما هو مخادع ورمزي عام إلى ما هو محدد وواقعي[4].

العديد من النماذج الأولى في الفوتومونتاج تتألف من صور و عناصر أخرى موضوعة فوق ألوان مائية، توليفة تعود إلى Goerge Grosz حوالي 1915، حيث كان عضوا في حركة الدادا في برلين وكان له أثر في تحويل المونتاج إلى شكل فني حديث.

وقد جعل التقدم المذهل للتصوير الضوئي في منتصف القرن التاسع عشر من الفوتومونتاج أداة منافسة للتشكيل الذي قاومه وأظهر عدم اهتمام متزايد بالواقع المرئي أصبح التصوير الضوئي بعد ذلك التقنية المستخدمة لإعداد المواد البصرية للصحف والمجلات والكتب بعد أن كانت تستخدم القوالب الخشبية لسنوات طويلة.

وقد كان شائعا في العصر الفيكتوري استخدام تقنيات طباعة الأشكال بصورة مباشرة وبواسطة التعريض عدة مرات أو بشكل جزئي إضافة إلى اكتشاف جماليات البطاقات التي احتوت صورا مركبة أو مبتكرة لمخلوقات غريبة غير واقعية.

وقد استخدم الداديون الصورة الفوتوغرافية التي يتم لصقها إلى جانب قصاصات من الصحف والمجلات والحروف والرسوم لتشكل صورة مستفزة للواقع الممزق. وهكذا أصبحت الصورة التي كانت عنصرا مفردا، جزءا من مجموعة سائدة في صور الدادا التي كانت فعالة الى حد استثنائي ومادة ملائمة، استخدمت كجزء من رد الفعل ضد التشكيل. وقد شكل الفوتومونتاج مادة للهجوم على الواقعية التقليدية بواسطة الواقعية ذاتها. فقد استغلت الدادية عملية اللصق لاغراض سياسية، وصارت عملية التوليف الفوتوغرافي (الفوتومونتاج) سلاحا هاما في الحياة السياسية. وقد وفر الفوتومونتاج الذي طور بشكل جماعي من قبل مجموعة الدادا في برلين مادة للنقد القاسي في حين أن قطع الفوتومونتاج صورت بفعالية الصدمة من الحداثة. وقد وظف الدادئيون الألمان الفوتومونتاج في هجومهم المتطرف على الفن التقليدي. بينما قام فنانون آخرون خارج برلين من بينهم ماكس إرنست باستخدام صور عسكرية كمادة لأعمالهم. وقد كان الفوتومونتاج وسيلة هائلة للتصاميم التحريضية للدادا، جاء منسجما مع أهدافها وتوجهاتها، فقد كانت الصورة الفوتوغرافية السلاح الأكثر فعالية الذي صدمت به العامة.

الفوتومونتاج أصبح أداة هجوم ودعاية سياسية مضللة ورسوم إشارة رخيصة في الصحف من ناحية وتقنية فنية يستخدمها الفنانون والمصممون والمصورون من ناحية أخرى وهي جزء من الثقافة المعاصرة ومادة لفن على هامش تلك الثقافة ووسيلة لبناء عالم أفضل. الفوتومونتاج هو عملية أو نتيجة لتكوين صور بالقص أو الجمع بين عدد من الصور المركبة التي تصور بدورها وبالتالي تتحول إلى صورة فوتوغرافية مرة اخرى. ويؤمنPeter Kennard بأن الفوتومونتاج يمتلك قوة لإظهار الأسباب أكثر من النتائج والناس يستقبلون الصور المركبة بدون تساؤل حول معانيها.

وجـه أعضـاء الـدادا في بـرلين John Heartfiled, Wieland Herzfeld, George Grosz والـذين كـانوا يمتلكـون معتقدات سياسية قويـة العديـد مـن انشـطتهم الفنيـة الى الاتصـالات البصـرية لزيـادة الـوعي والـترويج للتغيـير الاجتماعي.

كانت الدادا تسعى دائما لتغيير الوضع الراهن الذي أنتج أكثر الحروب وحشية في تاريخ أوروبا. أما الفنانون الذين قضوا سنوات الحرب في سويسرا المحايدة، فقد عادو يائسـين وفاقـدين للأمـل ليجـدوا طريقـة لنقـل جنـون العصر والتعبير عنه، وقد نظم أحد معارض الدادا المبكره في دورة مياه عامة وقـد تـم إعطـاء الـزوار فأسـا لتـدمير المعروضات، فلم تكن الدادا مهتمة بما هو تجاري . وترى Hannah Höch أن الهـدف مـن الفوتومونتـاج هـو دمـج الأشياء من عالم الالآت والصناعة في عالم الفن. وهنـا اعتقـد أنهـا تقصـد مـواد الفوتومونتـاج وبالتحديـد الصـحف والمطبوعات المنتجة بوسائل ميكانيكيـة، وكـذلك بإحسـاس أيقـوني. فقـد اسـتبدل فنـانوا الـدادا الفـراشي والألـوان بالمقصات والمواد اللاصقة وأطلقوا على أنفسهم المهندسين بدلا من الفنانين. ولم يقتصر استخدام هذه التقنية عـلى الفنانين في برلين ففي كولن استخدم Max Ernest بصورة متكررة الصور العسكرية والطـائرات والقنابـل مـع البشر- والتي عكست القدرة المدمرة للتقنيات الجديده المستخدمة في الحرب العالمية الأولى.

وبالرغم من التساؤل القائم حول التصوير الفوتوغرافي باعتباره شكلا فنيا أو ميكانيكيا تكنولوجيـا أكـثر منـه إبداعي فإن العديد من مدارس الفن الحديث أخذت مشاهد الطبيعة كما تلتقطها الكـاميرا في حـين أن الـدادا قـد استفادت من هذه التقنيـة ووسـائلها الإبداعيـة . وقـد تضـمنت تجاربهـا Radical Perspective, Double Exposures ومواضيع غير تقليدية إضافة إلى المطبوعات الفوتوغرافية بـدون كـاميرا Photograms، والتـي كانـت تسـجل وضـع الشيء على ورق حساس.

Hannah Höch التي استخدمت حتى وفاتها هذه التقنية أن أصولها تعود الى الفن الشعبي وأنها اسـتعارت مع Hausnann الفكرة من صور لفوج من الجيش الروسي تم فيها استخدام الفوتومونتاج. وفي مكان آخر ادعت أنها تعرفت على الإمكانات الكبيرة لهذه التقنية مع Hausnann بعد مشاهدة لوحة زيتية مقلدة تظهـر نسـب القيصر- ويليام الثاني. Höch التي تابعت بصورة غير منتظمة إنتاج المونتاج خلال حياتها الطويلة المتنوعة قالت كان هـدفنا العام دمج أشياء من عالم الآلة والصناعة في الفن.

وكان Raoul Hausnann و Hannah Höch يمثلان الجانب الأكثر تعبيرية وخيـالا في أعمالهـما الفوتومونتاجيـة. أما John Heartfield وGeorge Grosz فقـد اسـتخدما هـذه التقنيـة لأغـراض سياسـية واجتماعيـة مبـاشرة: سـخرية بالشوفينية الالمانية، تسليط الضوء على الواقع الاجتماعي الفاسد والزيف السياسي ولفضح السياسات النازيـة التـي اكتسحت ألمانيا وأوروبا منذ 1033. والدادا هي نوع من النقد للثقافة. جـاءت معظـم أعـمال الفوتومونتـاج الأولى لتتناول بسخرية لاذعة الأحداث السياسية في ذلك الوقت. وقـد أدرك الـدادائيون أن أسـلوبهم يخفـي قـوة دعائيـة والتي افتقرت الحياة ذلك الوقت إلى الشجاعة لتطويرها أو التوحد معها.

وقد وفرت وسائل الاتصال الجماهيري مادة لانهائية لأعمال الفوتومونتاج التي قدمتها الدادا للهجوم على الفن التقليدي وللنقد الاجتماعي والسياسي والتي ظهرت على أغلفة الكتب والمجلات وكرسوم وملصقات وبيانات للحركة إلى جانب عناصر تيبوغرافية وباتجاهات أسلوبية واسعة وبرامج. وقد شملت نشاطات الدادا تجمعات عامة، ومظاهرات، ونشر مجلات الفن والأدب والنقد العميق للفن، للسياسة، والثقافة. ملئت مطبوعاتهم صورا شخصية فردية جمعت معا لابتكار موضوع جديد أو صورة بصرية ثبت أنها أداة قوية لاحتجاجات الدادا على الحرب العالمية الأولى واهتمامات البرجوازية والتي اعتقد أنها ألهبت الحرب.

من الكولاج إلى الفوتومونتاج

ينظر البعض إلى الفوتومونتاج باعتباره تطويرا لتقنية Papier Collés - كولاج الورق التي استخدمها بيكاسو وبراك في أعمالهم التكعيبية ومن ثم أصبحت التقنية المفضلة لفناني الدادا والبنائية. وقد كان استخدام الأشكال الحروفية وكلمات الصحف لتجسيد أشكال بصرية ومعاني مرافقة ولإزالة الحواجز بين الفن والحياة اليومية.

يعود استخدام التصوير الضوئي كوسيلة لتوثيق الواقع بدقة عالية أكثر من التشكيل إلى عام 1900. أما استخدام الصورة في الجرافيك بشكل عام والملصق بشكل خاص إلى ما بعد حرب أكتوبر في روسيا. فقد كان هناك استخدام بسيط للصورة في الإعلان رغم سيادة التشكيل الذي سعى الى سحب التصوير الضوئي إلى مجال التجريد والتصوير.

وقد أشار الفنان البولندي Mieczystaw Szczuka إلى الفوتومونتاج بفن الشعر والذي رأى فيه لغة بصرية يمكن أن تنقل المعاني بإيجاز وبلاغة تماما كما هو في الشعر[5]. واعتبر أن الفوتومونتاج يمتلك إيجابية مقابل التشكيل الذي ينتمي لنظام الإنتاج التقليدي الذي يحمل طابع الفنان الشخصي، في حين أن الصورة تنتج بطريقة ميكانيكية، دقيقة وسريعة، وغير مكلفة وبأعداد كبيرة ومنظمة وفقا لترتيب منطقي لأشكال هندسية بسيطة وعادية.

وقد قادت معالجة الصور إلى الكولاج و المونتاج فالصورة تنتج بنفس العناصر البصرية كما في الإعلان، بناء المعنى من ناحية باستخدام أسلوب غرافيكي واضح وتضمينه رسالة إعلامية مختلفة.

وتشير بعض المصادر إلى أن الكولاج قد كان حاضرا في الفنون الجميلة طويلا قبل استخدامه في أعمال التكعيبيين والعديد من الآثار المتواضعة يمكن رؤيتها في الفن الشعبي والخاص. وقد كان إدخال عناصر حقيقية في الكولاج عام 1914 يعتبر في ذلك الوقت أمرا ذا أهمية حتى أن الكاتب المستقبلي Giovani Papini اصطحب صديقه Boccioni في مهمة لتبديد طاقته وإشغال نفسه بهذه التقنية الجديدة.

وقد كان لاستخدام أجزاء من الواقع في العملية الإبداعية أن زاد من الغموض المحيط بالتكعيبية عام 1909. وقد استخدم بيكاسو الكولاج في عمله طبيعة صامتة عام 1911 والذي يحاكي صورة كرسي. بيكاسو

تعامل مع الكولاج بفهم واسع لينقله إلى مستوى يتجاوز المحاولات الفطرية لفنانين شعبيين ومقارنته بين الفن الشعبي والكولاج تظهر وعيه بالاختلافات.

قال بيكاسو يوما ما منتقدا كولاج المستقبليين ما هو الجديد في استخدام شارب حقيقي كشارب في الكولاج؟ إلا إذا تم استخدامه ليمثل عينا عندها يمكن أن يكون فعالا بشكل أفضل. بالرغم من عداء الفنانين لاستخدام الصورة الفوتوغرافية التقليدية في الفن فإنه كان يعتقد أن الكولاج والفوتومونتاج وثيق الصلة ومنسجم مع الحداثة كما أن استخدام الصور مع عناصر تمثيلية أخرى يولد معان جديدة.

ويميز أراغون بين نوعين مختلفين من الكولاج: الأول تكتسب فيه المواد الملصقة أهمية لخصائصها التمثيلية والثانية لخصائص المادة ذاتها. ففي الحالة الثانية يغني الكولاج الباليت أما في الحالة الاولى فهو نبوئي، فالتعبير عن الأشياء أكثر أهمية من طريقة التعبير ونوعيته، حيث الشيء المقدم يلعب دور الكلمة وهذا الاتجاه تبناه Max Ernest. وهناك اتجاهان في تطور الفوتومونتاج: أحدهما أتى من الدعاية الأمريكية وقد استخدمه الدادائيون والتعبيريون وهو ما يطلق عليه بفوتومونتاج الشكل (Photomontage of Form) أما الاتجاه الآخر فيطلق عليه الفوتومونتاج العسكري والسياسي والذي تم ابتكاره في الاتحاد السوفيتي سابقا. وظهر عقب انتهاء الفن غير الموضوعي كنوع جديد من الفن خلال 1919-1920. ويدعم هذا وصف Hausnann في محاضرته خلال المعرض الرئيسي للفوتومونتاج يمكن ممارسته فقط في شكلين: سياسي دعائي وتجاري إعلاني. وقد تناول Matkin بالتفصيل الفوتومونتاج بواسطة القص، التكوين، التركيب (superposition) و(superimpression) ومن خلال الجمع بين (superposition) و(superimpression) ومن خلال تكرار الصورة المسودة والطباعة المزدوجة ومن خلال التركيب.

أما بالنسبة لـ Rodchenko و Gustav Klutsis و El Lissitzky فقد كان الفوتومونتاج أداة مهمة للدعاية الثورية وذلك لقدرته على اجتذاب الأفكار السياسية والاجتماعية المجردة، السيطرة والضرورات ...حتى بالنسبة للقروي غير المتعلم[6]. وفي هذا الإطار كأن استخدام Alexander Rodschenko و El Lissitzky لصور فوتوغرافية أو أجزاء منها في تكوينات تيبوغرافية أحدث تطورا سريعا في روسيا، حيث أصبح من الشائع استخدام المونتاج في الصحف والمجلات وذلك نتيجة لتبادل الأفكار بين الاتجاهات المختلفة بين الغرب والشرق. ونتيجة للعمل بروح هذه الصور - الجرافيك الجديد في كل الاتجاهات فقد طور الفنان الأمريكي والمصور Man Ray في باريس تقنية (Raygraphs) أما البنائي الهنجاري Laszlo Moholy Nagy فقد قام بتجارب للحصول على تكوينات ضوئية بدون استخدام كاميرا Photograms ونشر كتاب "الباوهاوس في ديساو" عام 1925 والذي فيه بحث في التشكيل والتصوير الضوئي والسينما (Malerei, Photographie, Film) ونشر بالإنجليزية عام 1947 تحت اسم "The New Vision".

يقول Sergi Tretyakov "يجب أن لا ننسى أن الفوتومونتاج ليس من الضروري أن يكون مونتاجا من صورة فوتوغرافية فهو يمكن أن يكون صورة وصورة، صورة ونص"(عناصر تيبوغرافية)[7]، صورة ولون، وصورة ورسم. كذلك اقتبس Heartfield نفسه لتعزيز ودعم ذلك حيث يقول "الصورة يمكن أن تصبح فوتومونتاجا، عملا فنيا من نوع خاص عبر إضافة بقعة لونية ليست ذات أهمية". هذا بالرغم من أنه يتحدث عن إضافات لصورة واحدة، وليس عدة صور بعناصر إضافية ومن هنا يتضح أن العملية التقنية لا تهمه ولكن فكرة تحويل المعنى الحقيقي للصورة.

استخدام لازلو موهولي ناجي الكاميرا كأداة تصميم حيث بدأ بالتجريب عام 1922 باستخدام Photograms وفي العام التالي استخدم الفوتومونتاج في أعمال أسماها Photoplastics والتي لم يعتبرها نتيجة للكولاج وحده وإنما جزء من عملية التشكيل في محاولة للوصول إلى تعبير جديد أكثر إبداعا ووظيفة من المحاكاة المباشرة المقلدة وفي هذا يذهب موهولي ناجي إلى ما هو أبعد من الصورة في محاولة لاستكشاف إمكاناتها الإبداعية.

بصورة موازية للألمان الفنانون البنائيون الروس مثل El Lissitzky والزوج والزوجة Gustav Klutsis و Valentina Kulagina أنتجوا أعمال الفوتومونتاج رائدة للحكومة السوفيتية ومن بين الفنانين الذين استخدموا هذه التقنيةDavid Hockney , Thomas Ruff, Alexsander Rodchenko , Salvador Dali . ويعد Alexsander Rodchenko أول روسي يستخدم الفوتومونتاج في رسومه لقصائد ماياكوفسكي في بداية 1920.

ويعتبر Jan Tschichold الذي درس منذ عام 1926 في مدرسة الطباعة في ميونخ المبادر الحقيقي لملصق الصورة. فقد صمم أول ملصق لسينما في ميونخ عام 1927. وبعد ذلك بقليل نفذ El Lissitzky ملصق المعرض الروسي في زيورخ يعتمد في تأثيره على الفوتومونتاج. وقد اكتشف Lissitzky إمكانيات استخدام المونتاج والفوتومونتاج في الاتصالات البصرية وقد وظفها في ملصقاته وتصاميمه المختلفة. وقد وظف Lissitzky الفوتومونتاج بكثافة في العشرينات والثلاثينيات وربما يكون أول من أنتج جداريات ضخمة بواسطة هذه التقنية كجزء من تصاميمه للأجنحة الروسية في المعارض الدولية . وفي تقديمه لمبادئه التيبوغرافية دعا Lissitzky إلى الصفحة المستمرة أو المتواصلة " الكتاب السينمائي".

وقد قال الفنان Hans Arp بينما كانت تدوي أصوات البنادق كنا نغني، نرسم ، نلصق ونشكل ما كنا نراه ذا قيمة كنا نبحث عن فن يمكن أن يعالج الإنسان من جنون العصر وقال أيضا: إن قانون الصدفة الذي يجمع كل القوانين وشامل بالنسبة لنا يمكن اختباره فقط عبر الاستسلام التام للاوعي[8]. أما Marcel Jauco فقد قال : نحن نرسم بالمقصات والجبس والقماش إنها دائما مغامرة حتى لو وجدت حجرا تذكرة حافلة أو حتى حشرة . أما عكس Richard Hamilton في أعماله الفهم التقليدي الصورة مظهرا أهمية التباين البصري. وقدم

في أعماله في أواخر خمسينات وستينات القرن الماضي Robert Rauschenberg اعمالا فيها استخدام لأجزاء من صور فوتوغرافية. أما Oho Van Rees فقد لصق ولون الصور في حين أن زوجته كانت تطرزتصاميمهما[9]. وقد ابتكر Andy Warhol موضوعان بارزان مستقلان بهذه الطريقة (الكل أو الجزء المكرر): البورتريهات المكررة لبطل شعبي (مارلين مونرو، ليزا تايلر وجاك كيندي). والصور المتعددة لحدث درامي (اصطدام سيارة) وذلك باستخدام الشاشة الحريرية الفوتوغرافية على الكنفاس في تكرارمنظم وعادي، ويلجأ أحيانا إلى تغيير التلوين أو الدرجة اللونية لتفاصيل من عمل إلى آخر مستسلما للعملية الميكانيكية بالكامل.

أثر فنانو الحركة السريالية بشكل كبير في الاتصالات البصرية من خلال التصوير والتشكيل والرسم. فقد أثر سلفادور دالي بطريقتين من خلال الهامه للمصممين باستخدام منظور أعمق وأوسع للصفحة المطبوعة وكذلك من خلال محاكاة أسلوبه الواقعي في الملصقات وصور المطبوعات أما Max Ernst فقد استخدم وأعاد ابتكار تقنيات في الاتصالات البصرة باستخدام الكولاج للحصول على تجاور قوي. كما استفاد من الفورتاج (Frottage) في تطوير صوره وتكويناته وتحويلها إلى أعمال مذهله. وقد ابتكر تقنية Decalcomania بهدف تحويل الصور المطبوعة إلى رسوم و تشكيل مكنه من إدخال تنويعات في أعماله.

أوجد Kurt Schwitters فرعا غير سياسيا للدادا أسماه Merz مشتق من كلمة Kommerz في أحد أعماله التي استخدم فيها الكولاج. وقد اكتسبت Merz معنى كاسم لحركة فنية لشخص واحد. وقد استخدم في تكوينات الكولاج التي نفذها عام 1919 مطبوعات، نفايات، ومواد متوفرة لتكوين لون على لون، وشكل على شكل، وملمس على ملمس. هذا واستخدم الدادائيون الورق، القماش ومواد أخرى ثنائية الأبعاد في أعمالهم وذلك لإزالة الحواجز بين الفن والحياة اليومية فقد استخدم Kurt Schwitters على سبيل المثال تذاكر سفر، أشرطة، مطويات، خرائط وغيرها من الأشياء التي جمعها معا ولصقها لتشكل مذكرة بصرية عشوائية للحياة المعاصرة.

استخدم John Heartfield[10] الفوتومونتاج كسلاح دعائي فعال مبتكر نفذ من خلال ملصقاته وأغلفة الكتب والمجلات التي كانت موجهة ضد ألمانيا النازية والحزب النازي. استخدم Heartfield الصور الفوتوغرافية مباشرة كما هي في الصحف والمجلات بدون رتوش. وانجز عام 1968 فوتومونتاج احتجاجا على حرب فيتنام داعيا العالم إلى السلام.

وقد تبادل Grosz و Hearfield بطاقات بريدية صنعت من أنقاض/ بقايا رسوم إعلانية، رقع و صور مجلات كانت السخرية فيها مختلفة عما هو في الكلمات للهروب من الرقابة . كان Heartfield ملعونا من النازية بسبب الإهانة التي تضمنتها أعماله - الفوتومونتاج التي نشرها في AIZ (أخبار العمال المصورة) ومنها "أدولف سوبرمان". والذي من خلاله كشف كذب النازية، ولطالما كان Heartfield محط إعجاب لابتكاره

وتجديده في الفوتومونتاج والتصميم الجرافيكي. ومن أبرز أعماله أيضا "The tire travels around the world" والذي نشر على غلاف "De Dada 3" عام 1920.

ترتبط أعمال الفوتومونتاج مباشرة بظروف اجتماعية – سياسية محددة من خلال استخدام وثائق كاذبة، مزيفة، كاريكاتير، سخرية. وفي هذا الإطار كانت أعمال Heartfield لـ AIZ والتي صممت لتجاور مقالات وأن تتم رؤيتها في هذا الإطار.

ارتبط Raoul Hausmann بالفوتومونتاج والتيبوغرافيا عندما كان نشيطا في أوساط الدادا في برلين في مطلع العشرينات من القرن الماضي. وهو أحد الشخصيات المهمة في الدادا وتحددت أهميته للفوتومونتاج عبر أعمال مثل "Tatlin at home" و "The art critic" و "Dada is victorious" و "ABCD" . واهتم Hausmann بالأشكال المختلفة للقراءة التي اعتقد هو وغيره أنها تتحقق عبر التغيير الجذري لبناء الجملة التقليدي سطرا بسطر[11]. وفي مقالته عن الفوتومونتاج والتي قدمت أولا كمحاضرة في معرض الفوتومونتاج الذي نظمه Cesar Domela في برلين يقول هوسمان "أن الفوتومونتاج يعرض التوسع الأكثر خضوعا لمنطق الأشكال"[12]. كما يرى هوسمان "أن هناك نوعان من الفوتومونتاج، تلك التي تظهر نفسها في حقل السياسة أو الفنون التطبيقية في شكل الملصقات"[13]. أدرك Hausmann وأصدقاءه الوسائل الصورية المتاحة للفنانين باستخدام هذه التقنية سواء بشكل مستقل أو إلى جانب التشكيل أو العناصر التيبوغرافية .

وقد قيم Richter الفوتومونتاج كصورة متحركة ساكنة وذلك بسبب السهولة التي بواسطتها يمكن التأثير بها في نفس الوقت بعدة وجهات نظر .

وأصبح الفوتومونتاج في إيدي Grosz و Heartfield أداة أكثر فعالية في للمجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الأولى . وقد ازدهرت هذه التقنية إلى اضطراب الحرب في كل من روسيا وألمانيا . لجأ Heartfield بعد ملاحقته من قبل النازيين إلى تشيكوسلوفاكيا قبل احتلال الألمان لها. وعندما عرضت أعماله في براغ عام 1934 برعاية مجموعة من كبار الفنانين هناك كانت هناك محاولة لاستبعاد بعض أعماله استجابة لضغط رسمي من سفير ألمانيا واحتجاجا على ذلك Louis Aragon و Paul signac وفنانون فرنسيون آخرون نظموا معرضا له في باريس السنة التالية ، ويرى Aaron scharf أن الفضل يعود ل Max Ernst و Heartfield لرفع مستوى تقنية الكولاج لدرجة عالية.

استخدم الفوتومونتاج في فترة ما بين الحربين العالميتين في أكثر من سياق فني ومنفعي فقد شكل الأساس في الحوار النقدي حول الفن للدادا والبنائية، وكان يراد الوسيلة أو الاتصال البصري البديل للتشكيل حيث وفرت الأعمال الفنية متعة جمالية للنخبة في الفضاء المغلق للمتحف وصالات العرض بشكل مستقل عن حقائق الحياة المعاصرة. وقد حاول الطليعيون الاستفادة من الفوتومونتاج في تحقيق مشروعهم الطوباوي لثقافة موحده فيها المساواة والقرارات الاجتماعية والمقاومة متوحدة مع الحياة اليومية.

بالنسبة للمدرسة البنائية الروسية كان الفوتومونتاج وسيلة للابتعاد عن الفن غير الموضوعي تجاه نوع جديد من التشخصية المفيده اجتماعيا استجابة لتحديات بناء الدولة وثقافتها. لقد استخدم الفوتومونتاج في الفن الطليعي من قبل الدادية الألمانية والبنائية الروسية في بداية القرن العشرين فقد رأى كلاهما في تجميع الصور الجاهزة وسيلة لتحديث الفن وجعله أقرب إلى الحياة والتواصل مع الثقافة الجماهيرية التي كانت تتطور حينها. وقد أدرك الفنانون الدور الكبير الذي لعبته الصحافة المصورة في تسجيل نبض التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عالم ما بعد الحرب والثورة وصاغت صورتها لمصلحة الجماهير القارئة . وقد استخدمت الدادا الألمانية الفوتومونتاج للدخول في حوار مع صور المعاصرين كما هي منتجة في المجلات المصورة .

إنتاج الفوتومونتاج أصبح متاحا بشكل أوسع وأيسر ـ باستخدام برامج الكمبيوتر مثل Photoshop وغيرها هذه البرامج تجري التغيرات بشكل رقمي متيحة المجال لتسريع سير العمل ونتائج أكثر دقة وقد دفع بعض الفنانين حدود معالجة الصور الرقمية لابتكار تكوينات الفنون التقليدية .

ويعتبر John Roberts الفوتومونتاج تعبيرا مجازيا للتحولات الثورية نفسها[14]. في حين أن Sergei Eisenstein يرى أن المونتاج قادر على "البوح بالحقيقة" عبر إشغال المشاهد في بناء معانيه الخاصة، وفقا لمجموعة من الضوابط التي يحددها المنتج. والمقصود هنا وعي كل لقطة قبل تنفيذ المونتاج وتحديد المعنى الجديد الناتج عن التجاور.

ويرى John Berger أن حقيقة الفوتومونتاج ذاته تكمن في محافظة كل جزء منه على مظهرها الفوتوغرافي. وقد حدد Raoul Hausmann مفهوم الفوتومونتاج "إنه القدرة على استخدام التباينات الصارخة من أجل تحقيق توازن أمثل"[15].

وقد شهد الفوتومونتاج انبعاثا جديدا في ستينات القرن العشرين وذلك نتيجة للاهتمام المتجدد بالحركة الدادائية حيث قام الفنانون المرتبطون بحركة البوب آرت باستخدام أغلفة المجلات والكتابات للتعبير عن روح العصر. ومنذ ذلك الوقت وهناك اتجاه لاستخدام الفوتومونتاج مازال مستمرا حتى اليوم.

الانبعاث الكبير الآخر في استخدام الفوتومونتاج في أوروبا ارتبط في سياسات حركات المقاومة المعادية للانتشار النووي في الثمانينات والعديد من الأعمال المركبة في هذا المجال صممت لاستخدمها في يافطات المظاهرات منتجين وسائل جرافيك اتصالية.

ويعتبر "الرسم الفوتوغرافي" وفقا لفوكس تالبوت أحد أقدم التقنيات الفوتوغرافية التي طورت خلال ثلاثينات القرن الثامن عشر. وهذه التقنية تقوم على الطباعة المباشرة لأوراق الأشجار والأزهار ومواد أخرى " Direct Contact Printing" وقد تمت إعادة اكتشاف هذه الطريقة لاحقا من قبل Man Ray, Christian Schad, Moholy-Nagy والاستفادة من إمكاناتها اللانهائية في صورهم المساحية الضوئية من بداية العشرينات من القرن الماضي.

في عام 1918 عرض كريستيان شاد وهو من الداديين الأوائل صورا فوتوغرافية تجريدية استعمل في صنعها تكنيكا جديدا، فقد وضع أشياء مسطحة، وقصاصات ورق، وخيوطا على الفيلم الفوتوغرافي، وقد أطلق تريستان تزارا على هذا الضرب من التصوير "شادوغراف". وفي عام 1919 نشر أروين كويد نيفيلت في ألمانيا مجموعة "رسوم ضوئية" وهي عبارة عن تصاميم خطية متداخلة مع مواد فوتوغرافية، صورت بدون كاميرا، وقد سميت هذه العملية بالتصوير المطلق. وقد أطلع المصور والفنان الأميريكي مان ري عام 1921 على الشادوغراف وقدم أعمالا فوتوغرافيا صورت بدون كاميرا، مستعملا مواد معتمة وشفافة ذات أبعاد ثلاثة، عرضت تحت عنوان "صور شعاعية" – Rayographs.

تقنيات الفوتومونتاج

منذ اختراع التصوير الضوئي وهناك سعي دائم لجمع أكثر من صورة في واحدة مركبة. وقد زادت هذه الحاجة مع التطور التقني الهائل والانتشار الواسع لوسائل الاتصال. وقد استخدمت العديد من الوسائل والتقنيات لتحقيق هذه الغاية ومن أبرزها:

1. الطباعة المباشرة لاشياء موضوعة على بليت (Direct Contact Printing).
2. الكولاج – ويقوم على اختيار وجمع أجزاء من صور ولصقها او جمعها مع بعضها البعض لتكوين معنى جديد. وقد استخدمت هذه التقنية Hannah Höch في أعمالها. وتستلزم هذه التقنية دقة في القطع واللصق وهذا ما كان مستخدما في إعلانات الفوتومونتاج قبل استخدام الكمبيوتر.
3. استخدام أكثر من صورة سلبية في عملية استخراج الصورة (Multiple Shandwiched Negatives) وأحيانا تسمى (Combination) وهي مناسبة للصور السلبية التي تحتوي مساحات فارغة/ إضاءة واسعة تسمح بطباعة الشكل من خلالها.
4. التعريض أكثر من مرة (Multiple Exposure) وتعتمد على تعريض الفلم أو جزء منه للضوء أكثر من مرة وذلك لتسجيل أكثر من شكل.
5. الطباعة أكثر من مرة (Multiple Printing) وتقوم على طباعة أكثر من صورة سلبية على نفس القطعة من ورق الطباعة.
6. الجمع المادي لأكثر من صورة أو جزء في تكوين واحد وتصويره. وهذا التقنية كانت متبعة في القرن التاسع عشر.
7. الفوتومونتاج – المونتاج الرقمي وذلك باستخدام برمجيات الحاسوب الخاصة بمعالجة الصور والتي وسعت آفاق هذه التقنية وساهمت في تعميمها كاداة تصميم.

.8

يشكل الفوتومونتاج اليوم الأساس في بناء العديد من المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت متيحا المجال لتنظيم المواقع بصورة تسهل استخدامها وتحديثها إضافة إلى الحضور القوي في مجال الإعلان. ومازالت هذه التقنية تتمتع بإمكانات كبيرة يمكن توظيفها بصورة إبداعية في مجالات التصميم تلبية للاحتياجات المعاصرة.

بالرغم من الحضور القوي للصورة والكولاج في التشكيل إلا أن واقع الفوتومونتاج في المنطقة العربية بالمفاهيم التي تم مناقشتها سابقا وفقا لنتائج المسح للعديد من المطبوعات والمواد تفيد بغياب نماذج ذات مستوى متميز يمكن أن تشكل إضافة لواقع معالجة الصورة والتصميم. ان الشواهد التاريخية تفيد بتطور تقنيات القص التي هي الأساس في الكولاج وبالتالي الفوتومونتاج ولعل هذا يرجع للتبعية البصرية للغرب والتقليد الأعمى وابتعاد الفنانين عن التجريب باستخدام هذه المواد. وتشير بعض المصادر أن الرسام العربي محمد بن محمد بن أحمد (القرن التاسع الهجري) كان يستعمل طريقة القص أيضا. وصناعة قص الورق التي تميز بها هذا الرسام، فوق تميزه في فنه لم تكن بالأمر الهين كما يتبادر، بل كانت من الصناعات الدقيقة المعدودة من اعاجيب أرباب الفنون، لأنها عبارة من الكتابة في الورق بالقص.

وكان جواد بن سليمان من البارعين فيها، كما جاء في "المنهل الصافي" لابن تغري بردي، وقد نقل عن الصفدي أنه كتب مرة لأمية العجم قصا في غاية الحسن وكان صديقا للصفدي، وأنشد المقري في "نفح الطيب" لحميد بن عبد الله الأنصاري القرطبي فيمن يكتب في الورق بالقص، وقال وهو عجيب:

وكاتب وشي طرسه حبر	لم يشـها حبره ولا قلمه
لكن بمقراضه ينمنمها	نمنمة الروض جاده رهمه
يوجد بالقطع أحرفا عدمت	فأعجب لشيء وجوده عدمه[16]

الهوامش

1- Foster Hal (1992) Recordings : Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle Bay Press.
2- The Dictionary of Modern Design, Jonathan M. Woodham, OXFORD University Press 2004.
3- Buchloh, B.H.D. From Factura to Photography Pub. In The Contest of Meaning (ed. Richard Bolto), MIT Press, 1991, P 61.
4- Andel, J, Russian Constructivism, Yale University, 1981, P 186.
5- Polish Photomontage between the World Wars.
6- Loder, C, In Art into Life: Russian Constructivism 1914-32 (ed. Strailev A) Rizzoli Int, 1985, P 187.
7- Tretyakov ,sergi (1992) , Montage Elements in Peter Pachinicke and Klaus Honnef (eds),John Heartfield New York : Abrams , P 291.
8- The History of Graphic Design , Philip B. Meggs, John Wiley & Sons, inc, New York , 1998.
9- The History of Graphic Design , Philip B. Meggs, John Wiley & Sons, inc, New York , 1998.
10- John Heartfield هو الاسم انجليزي الذي اتخذه Helmut Herzfeld احتجاجا على العسكرية الألمانية والجيش الذي خدم فيه ما بين 1914 إلى 1916 وهو عضو ومؤسس في جماعة الدادا في برلين.
11- Design Issues, Volume 14, Number 3, Autumn 1998.
12- Design Issues, Volume 14, Number 3, Autumn 1998.
13- Design Issues, Volume 14, Number 3, Autumn 1998.
14- Roberts, J, The Art of Interruption (forthcoming), Manchester University Press, 1997, P 30.
15- Richter, P 116.
16- أحمد تيمور، التصوير عند العرب.

بسم الـلـه الرحمن الرحيم

تفعيل الصورة الفوتوغرافية في بناء صورة ذهنية حقيقية عن الحياة البغدادية القديمة (دراسة تحليلية على النصف الأول من القرن الماضي)

د. محمـد ثابت البلـداوي *

المقدمة:

جاءت فكرة البحث من فكرة محبة الأم والأخت والحبيبة بغداد من مبدأ التخليد أولا, حيث لا يمكن للإنسان أن يرصد كل ما تركه التاريخ مجتمعا في الذاكرة, ولكن لبعض الشواهد التي تثري مخيلتنا عندما نتصفح ذكريات بغداد بحياتها اليومية المعاشة، وما تركته لنا من إبداعات معمارية وشخصيات في المجال السياسي والأدبي والفني من خلال الشواهد التوثيقية القليلة بعددها والكبيرة بمعانيها والكثيرة بقيمتها.

وحيث أن للصور الفوتوغرافية تأثيرها وسحرها الخاص على المشاهد وما ترويه لنا من واقع حياتنا، فإنها تعد كإحدى أصدق الوسائل المطبوعة التي نستطيع أن نستند عليها في دراستنا وتحليلنا لأبحاثنا العلمية، كما اهتم البحث بالبعد الفكري والثقافي والحضاري من خلال الجوانب المعمارية والأدبية والشعرية والفنية، مما يسهم في بناء صورة ذهنية حقيقية وإيجابية عن الحياة البغدادية خلال النصف الأول من القرن الماضي.

لذا فقد تطرأ دراسة الصور الفوتوغرافية التي استطاعت أن توثق فترة تاريخية هامة من حياة بغداد وأهلها، آخذين بنظر الاعتبار القواعد العلمية في البحث العلمي ومعتمدين على المصادر التاريخية المدونة، ومجموعة من الصور الفوتوغرافية القديمة المنتقاة من مجموعة المقتنيات الخاصة للأسرة وأصدقائها التي ساعدت في إيصال المعلومة العلمية الصحيحة للمتلقي، آملا في إضفاء جزء بسيط إلى كنوز المكتبة العربية الغزيرة.

مشكلة البحث:

1- قلة الدراسات التي تناولت الصورة الفوتوغرافية التوثيقية بمنظور تحليلي وصفي برؤية فنية لمحتوها، وفي فترة زمنية مهمة من الحياة البغدادية القديمة.

2- دور وأهمية الصورة الفوتوغرافية على ذاكرة المتلقي وما تحمله من انطباعات نفسية وتحفيزية وانعكاسها على الحياة.

* أستاذ مساعد بكلية الآداب والفنون - جامعة عمان الأهلية.

3- بداية اندثار هذه الوثائق المصورة بطريقة تدريجية لعدم وجود الجهة التوثيقية التي تهتم بوضع تلك الصور في أرشيف خاص بتلك الثروة الوطنية والتي تأخذ على عاتقها.

4- تفعيل دور تقنية التصوير الفوتوغرافي للتوثيق التأريخي لبناء صورة ذهنية حقيقية عن تاريخ بغداد خلال الخمسين عاما الأولى من القرن العشرين.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الكشف عن مدى تأثير توثيق الصور الفوتوغرافية القديمة على تكوين الصورة الذهنية للحياة البغدادية للإنسان المعاصر، ومدى الاستفادة من تلك النظرة وتطبيقها لواقع حياته اليومية، وانعكاس ذلك على كافة النشاطات اليومية سواء العلمية أو العملية وتفعيل الحافز الوجداني في الحفاظ على الإرث الحضاري المتميز لأجدادنا. ولأجل تحقيق ذلك فقد اخترت العاصمة العراقية (بغداد) خلال النصف الأول من القرن الماضي كمكان وزمان للبحث وأخذ عينات الدراسة من الشخصيات التاريخية التي تركت الأثر في الحياة العراقية عامة والبغدادية خاصة من كافة مكونات الحياة المعاشة.

أهداف البحث:

1- توثيق اللحظة الآنية بزمنها ومكانها لبناء صورة ذهنية حقيقية عن الموضوع المراد تصويره.

2- تفعيل دور الصورة الفوتوغرافية في توثيق الحياة العراقية البغدادية المتنوعة.

3- تعريف الأجيال الحالية واللاحقة بما عليه الحياة البغدادية قديما.

حدود البحث:

العاصمة العراقية بغداد بجانبيها الكرخ والرصافة، وزمانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين وما تحمله الحياة المعاشة في تلك الفترة بكل مقوماتها الأدبية والفنية والاقتصادية والسياسية والعمرانية.

الفوتغراف فن أم مهنة:

اختلف العلماء والباحثون اختلافا واضحا في وصف التصوير الفوتوغرافي هل هو علم أم فن، فعندما بدأ التصوير الضوئي بإمكاناته الهائلة في تسجيل الوقائع والأحداث والمناظر واختزال الزمن وقطع أجزاء منه, بدأ التنافس الشاق بين الرسام والفوتوغرافي وبدأ التساؤل, هل الفوتوغرافي فنان أم مهنة تزاول لدى الهاوي والمتذوق؟ وما هي علاقة التصوير الضوئي بالفنون التشكيلية؟ الحقيقة أن المزج العشوائي بين التصوير الضوئي والفنون الأخرى كالرسم الذي كان منذ البداية عائقا أمام التصوير الضوئي كعملية إبداع فني, ورغما عن التأثير المتبادل بين الرسم والصورة أو الرسام والفوتوغرافي سواء أدرك كلاهما هذا التأثير أم لم يدركه فما بالنا اليوم وقد تطورت فنون التصوير الضوئي حتى بات يطلق عليها حاليا عصر عولمة الصورة.

فالصورة الآن ترتبط بجوانب حياة الإنسان بكل تفاصيلها وخاصة الوسائل المرئية والانترنت وفنون الإعلام والإعلان، وأصبح دورها مهما في التركيب الثقافي والفني للإنسان المعاصر بأشكال إيجابية وسلبية أحيانا, فهناك التواجد الملموس للصورة في حياتنا اليومية عبر وسائل الإعلام وفي قاعات العرض للسينما والمسرح, وفي قاعات الفنون والبطاقات الشخصية والهواتف المحمولة و...إلخ.

إن الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون الصور, فالصورة موجودة في كل لحظة من لحظاتنا اليومية, إننا نعيش ومنذ اختراع الكاميرا (عصر الصورة) كما قال آبل جانس عام 1926 ونعيش في حضارة الصورة كما قال الناقد الفرنسي (رولان بارت).

يضاف إلى ذلك مساهمة علوم الصورة وتقنياتها وتجلياتها في عمليات التربية والتعليم وخاصة الصور التوضيحية المصاحبة للنصوص المكتوبة والروايات الوصفية والتاريخية لتدوين مرحلة زمنية من عمر بلد أو منطقة أو دولة أو شخصية سياسية أو أدبية أو فنية وعلى هذا الافتراض تبنى فكرة البحث.

(إن التفكير قد يكون مستحيلا من دون صورة) فإذا كانت بعض آراء القدامى من المتخصصين ودلالة الاتصال متعددة، فقد يكون له دلالة إعلامية أو استعراضية، ومن وسائلها لتوصيل الرسالة بين المرسل والمتلقي والصورة الثابتة والتي هي أهم وسيلة اتصال Mass media تساعد للتعرف على الحقيقة في صفحات التاريخ المدون في أوراق الكتب التي تعتبر الوسيلة المثالية لاستخدام الصورة الفوتوغرافية التوثيقية التأريخية.

الصورة المعنى والمضمون:

إن كلمة صورة (Image) تمتد بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon والتي تشير على التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى IMAGO في اللاتينية و Image في اللغة الانجليزية. فمصطلح الصورة هو كما جاء في اللاتينية يعني المحاكاة ومعظم الاستخدامات القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول المعنى نفسه، ومن ثم توجد معاني متقاربة وربما مترادفة مع هذا المعنى في مجال الاستخدام السيكولوجي أو المصطلحات العلمية.

أما في لغتنا العربية الأم فإن كلمة الصورة تعني (هيئة الفعل أو الأمر وصفته) ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب (وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي).

تاريخ الصورة الضوئية:

كتب العالم العربي محمد بن الحسن بن الهيثم عن البصريات حوالي عام 1100م وتكهن أرسطو بفلسفة الضوء كما تكهن الفنان دافنشي ببعض التخطيطات للظاهرة البصرية، وتطورت الأفكار حتى جاء جوزيف نيسفور نايبسي J.N.Niepce لقب مؤسس التصوير الفوتوغرافي عام 1927 رغم عدم انتشار انجازه العلمي إلا

بعد موته بسنوات إلى أن جاء الفرنسي لويس داجير Daguerreotype وبعد عدة تجارب وفي عام 1839 أعلن عالم الفلك الفرنسي أراجو Arago اختراع داجير أمام أكاديمية العلوم الفرنسية.

وقال رودان : (إن الفنان هو الصادق أما الكاميرا فهي الكاذبة, فالإنسان لا يكون أبدا ثابتا هكذا، كما يبدو في الصور الفوتوغرافية)[1] وعلى العموم لم يكن الوصول إلى مثل هذا الاختراع المهم أمرا سهلا, و لا كان هناك له مثل هذه التأثيرات في حياة الإنسان سواء بالسلب أو الإيجاب و هذا يجعلنا نعرض هذه التأثيرات.

مسميات الصورة:

هناك عدة مسميات للصورة الفوتغرافية منها الصورة البصرية والذهنية والصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية, وإعادة إنتاج لها والصورة التي تشير إلى الاتجاه العام ونحو المؤسسات والأفراد والشعوب, وصورة الأحلام وصورة التخيل وهي القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصورة والتصورات الجديدة، والصور اللاحقة After Image وهي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين، والصورة الارتسامية Eidetic Image, وصورة الذاكرة Memory Image وهو نوع من التفكير المألوف في الحياة اليومية المعاشة، والصورة الرقمية Digital Image، والصورة الفوتوغرافية، والصورة المتحركة Moving Image, وصورة التلفزيون, وصورة الواقع الافتراضVirtual Reality، وهي صورة منتج من خلال تكنولوجيا متطورة في عالم الفوتغراف.

ولكن ما يهمنا في البحث هو تحليل الصورة الفوتوغرافية التوثيقية بمنظور وصفي برؤية فنية لمحتوهـا، وفي فترة زمنيـة مهمة من الحيـاة البغداديـة القديمـة، وأثرها على ذاكرة المتلقي وما تحمله من انطباعات نفسية وتحفيزية وانعكاسها على الحيـاة اليوميـة.

أ: الصـورة الضوئية: كما عرفها المتخصصون في هذا المجال هي التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون صورا لشخص أو مجموعة من الأشخاص أو لمدينة أو بناء معماري أو لتوثيق حدث اجتماعي أو سياسي أو لتصوير منظر طبيعي, فإذا كان الفنان التشكيلي يستخدم الفرشاة ليحقق ويبرز عناصره الفنية في لوحاته فإن المصور الفوتوغرافي يطوع الضوء ليناظر عملها. ومن هنا اشتقت كلمة فوتوغرافي Photography وهي كلمة مركبة من لفظين:

الأول فوتو وتعني الضوء، والثانية جرافي ومعناها الرسم، والكلمة إجمالا تعني الرسم بالضوء.

---

[1] - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة - عالم المعرفة - عدد 113- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت -2005- ص31.

فالصورة فوتوغرافية ذات تعريف عالي من الناحية البصرية وهى وسيلة ساخنة لأنها تمد حاسة واحدة من حواس الإنسان (البصر) إلى درجة عالية من الشدة ولا تترك له شيئا لكي يملأه أو يكمله[1] هي أكثر الوسائل شفافية ومباشرة في الاقتراب من الواقع، وأصبحت وسيطا جماهيريا وفي كتابها عن الصورة الفوتوغرافي تقول سوزان سو نتاج S. Sontay؛ هي خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صورة الكاميرا، وهى القوة المثالية للوعي خلال سعته المحموم الخاص لاكتساب المعلومات ورغم إسهام الصورة الفوتوغرافية في علوم وفنون متعددة منها الطبية والفلكية والفنية الذوقية.

ب: الصـورة الرقميـة: تختلف عن الصورة الضوئية في أنها ناتجة من خلال جهاز الحاسوب Computer Generated وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة، وكذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول إليها والتعامل معها أو معالجتها وتخزينها في الكمبيوتر أو على مواقع الانترنت أو إنزالها... ويضاف إلى ذلك أنه بالإمكان تحويل صور فوتوغرافية قديمة عن طريق ماسح الصور Scanner إلى صورة رقمية وتخزينها على (Floppy Disk) أو (CD.ROM)، والصور المخزنة بهذه الطريقة تكون عادة ذات تقنية وفنية أكثر من الصور التي تلتقط بالكاميرا الديجتال.

ولقد اختزل التطور التقني الذي حصل بالآلات التصوير الفوتوغرافي الوقت والجهد المستغرق في عملية التحميض والطباعة التي كانت تتكلفها هذه العمليات بعد طباعة كم من الصور والأفلام لاختيار الصورة المثلى، واعتمادها إما للنشر أو للتوثيق، وبذلك أصبح من الممكن تلافي كل تلك المعوقات عن طريق الكاميرا الرقمية المتطور.

وعند استخدام آلات التصوير الحديثة، التي جعلتنا نستغني عن الأفلام الحساسة والإنارة الكثيفة، والغرف السوداء المظلمة وما تشغله من مساحة ومحتويات، وبالإضافة إلى تلك المزايا المتعددة يمكننا خزن وأرشفة الصور بطريقة تساعد المؤرخين والباحثين في هذا المجال والمتذوقين والهاوين بالاطلاع عليها واقتنائها كونها تعد مصدرا علميا حيويا مهما للحياة البغدادية على وجه الخصوص.

الفكرة الفلسفية للصورة:

الصورة تتحدث لنا جميعا بغض النظر عن اختلاف الثقافة أو لغة الحديث. وهناك تزامن بين طبيعة الصورة الساكنة والطريقة التي نتذكر بها الأحداث، الذاكرة نفسها تنشأ خلال لحظات ثابتة بمرور الوقت ومن ثم تزحف الصورة بهدوء إلى العقل الذي يحتفظ بدوره بها.

ولا أعنى بذلك أنها جيدة من الناحية الفنية، ولكنها أمثلة استثنائية لما يسعى المصورون لإنجازه، فهي علاقة تشبه أضلاع المثلث الثلاثة ما بين الموضوع والمشاهد والمصور، وعلى خلاف أكثر الصور المروعة التي تصف

المعاناة فإنها لم تؤخذ من قبل صحفي متعاطف تقوده الحاجة لأخبار الناس بما يحدث على الأرض، وعادة ما نستطيع الحصول على جزء من الراحة من خلال النظر إلى الصور المحزنة لما ما تحمله من محبة خاصة إلى الشخصية المصورة، لأننا كمشاهدين نحصل على الرسالة التي يريد المصور توصيلها إلينا.

الصورة الفوتوغرافية والتوثيق:

يتكامل أداء الصورة بترابط قيم إبداعاتها الجمالية الفنية وتقنياتها الراقية مع نجاح وظيفتها التوثيقية الحضارية المتعددة المستويات والجوانب، وتعد الصورة مصدرا أوليا من مصادر التوثيق العلمي والقانوني، إلى جانب المراجع والوثائق الكتابية والروايات الشفهية من المعاصرين لتلك المرحلة أو الباحثين في هذا المجال والملاحظات والاستبيانات المبرمجة والإحصائيات الرقمية.

وننظر للصورة بثقة واطمئنان للإحاطة بمظاهر الحياة في المجالات العمرانية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والعلمية البحتة، والتربوية، والنفسية، وحتى في إمكانيات التنبؤ المناخي والبيئي والفلكي. ومن أروع لحظات التصوير الطبيعي الصور التي تابعها مئات الملايين من الناس على اتساع الأمطار أثناء أو وقت كسوف الشمس عبر الأقمار الصناعية الفضائية، وعلى شاشات التلفاز، أو خلف واقيات بصرية، ومن وراء آلات تصوير ومراصد وأجهزة فلكية دقيقة وراقية.

المصور واللقطات الفوتغرافية:

1- **اللقطة القريبة** Close Shot

هنالك العديد من أنواع اللقطات منها ذات الطابع المؤثر لدى المتلقي، حيث تركز على جذب الانتباه، وتمتاز اللقطة القريبة بأنها فعالة فيما يتعلق بعملية الاتصال والتواصل مع المشاهد، وتكمن قوة هذه اللقطة ليس في قدرتها على التأثير من حيث تكوين الصورة بل من السياق الذي توضع فيه وفي إطار الموقف أو الحدث الذي تعبر عنه واللحظة التي يحدث فيها.

2- **اللقطة البعيدة**: Long Shot

وتعطي للمتلقي الانطباع بالمسافات والأبعاد والعمق، واللقطات البعيدة تحذف أي انطباع عن تفاصيل المكان والزمان والتأثيرات المحيطة بالمكان أحيانا، حيث تعطى الفرصة للمتلقي بأن يرى الحركة ويتحسس المناخ العام للمشهد، ويمكن أن تستخدم اللقطات البعيدة في التعبير عن المشاعر والعواطف بشرط أن يتحقق من خلالها التكوين الجيد، حيث أن مساحة الرؤية الكبيرة قد تحتوى على مزيد من العناصر البصرية المرئية والتأثيرات الضوئية والتباين في الألوان وغيرها التي تساعد على التكامل المتعلق بالوحدة المرئية.

3- **اللقطة المتوسطة:** Medium Shot

ويستخدم هذا النوع من اللقطات بين اللقطات البعيدة واللقطات القريبة، وفيه يظهر العنصر المصور أكثر دقة ووضوح عن خلفية الصورة حيث تبدو الخلفية أكثر نعومة، مما يعطى الإيحاء بوضوح وبروز أكثر للعنصر الأساسية المراد تصويره، كما تستطيع أن تشرح مزيد من التفاصيل عن اللقطات القريبة، وفى حالة تصوير الأشخاص بهذا النوع من اللقطات يتم فيها استبعاد البيئة المحيطة بالجسم وبذلك يصبح الجسم هو محور الانتباه، كما قد تستخدم لتوضيح العلاقات بين الأشخاص.

دلالات اللقطات:

للقطة القريبة close shoot وكثيرا ما تحدد بلقطات البورتريه في التصوير الفوتوغرافي يراد منها الدخول إلى عمق المعنى في الموضوع, عبر مسافة تقترب منه كثيرا وتتحاور معه, مبتعدة بذلك عن التفاصيل العامة, ومركزة على جوهر المضمون، وهي مسافة للتقارب مع الروح.

إن اللقطة القريبة تصافح الأسرار, وتنفتح عليها, من خلال الدخول في تفاصيل الأشياء, التي تبرز بوضوح، وهي تمنحك طريق المرور الأسرع لاكتشاف المعنى فيه.

فاللقطات المقربة تمنح إحساسا للتماس مع الجمال المعنوي للأشياء, التي قد لا تظهر واضحة للمشاهد في اللقطات الواسعة. وهي هنا تتجرد من خلفيتها التي كثيرا ما تترك بعيدة عن مركز الوضوح (out of focus) لتنشغل في تكوين خلفية تنعكس فيها التفاصيل الدقيقة للموضوع, والتي تكسبها قوة الإحساس في طرح لمستها الساحرة، من دون أن تضيع في خليط غير متجانس مع تأثيرات المحيط الخارجي.

دلالات الزوايـا:

تعطي زوايا الرؤية وتشكيلاتها, معاني متغيرة في مضمون اللقطة, وتختلف اختلافا واسعا طبقا لاختيار المصور، وتمثل انعكاسا لفهمه وخطابه بلغة تعبير خاصة.

فزاوية النظر الأفقية ,التي نتجانس من خلالها بمستوى واحد مع الموضوع, سوف تختلف كليا عن أنماط الأفكار المشار إليها في الصورة في حالة رؤيتنا إلى نفس الموضوع بزاوية من الأسفل under shoot, لتصبح كل العوالم كبيرة, وتدل على الهيبة والرفعة وذات نمو أو كبرياء، في الوقت الذي تترجم فيها نفس هذه المعاني بحالة الضعف والهوان والانهزامية في اللقطات المأخوذة من فوق over shoot أو لقطات عين الطائر bird shoot وهي كثيرا ما تعبر عن انكسار الأشخاص وقلقهم أو تحجمهم.

إن المعيار الحقيقي للزوايا, والأحجام, لا يعني وضع ضوابط ومحددات قصريه, تلزم المصور وتحدده بشروط مسبقة لتصرفه بمساحة الصورة، بقدر ما تعنيه هذه المقاييس في جماليات التصوير, كونها مقادير وقيم معرفية لاحتواء الأفكار والمضامين وتصويبها، وهي من أوليات الأسس التي يتوجب على المصور أن يتعلم

أبجدياتها في دراسته لفن التصوير، وبالرغم من ذلك, كثيرا ما ينظر لهذه المعرفات كونها أمور ثانوية, تقيد المصورين بالنواحي الشكلية, لاسيما المبتدئ منهم لتصبح في الممارسة والتجربة طوع لغته, يرسم من خلالها, أبعاد عمله بسلاسة وانسيابية دون اشتراط...

وتدخل هذه المقاييس في تغير المعادل الجمالي للصورة, من خلال استغلالها بالتنوع, واستخدامها كأدوات لتغير خطاب الصورة، وهي كثيرا ما تدخل في حسم موازين القوة فيها, والتي تلعب فيها الزوايا والأحجام والألوان والكتل دورا أساسيا في بناء المضمون وتعضيده. وسنأتي لتبيان ذلك بإعطاء نماذج لأعمال سبق للأصدقاء الاطلاع عليها في المجلة أو المنتدى.

معيار قيمة الصورة الفوتوغرافية يتجلى في:

1- المصور ومستوى احترافه التقني والمهني.

2- جودة الصورة الفنية من نواحي الاستنساخ، الطباعة، السحب والحفاظ على خاصيات لونيها الأبيض والأسود، أو الصورة ذات اللون المائل للبني، والتي شاعت مدة من الزمان وحتى الصورة الملونة.

3- موضوع الصورة وقيمته التوثيقية ومدى بعدها المكاني.

ويصح للباحث أن يضيف معيارا ذا قيمة أخرى هو حالة الرائي المتبحر في أبعاد وأعماق الصورة وقدرته على استيعاب مضامينها الفكرية والفنية والإنسانية، وكذلك معاينة المكان المخصوص الذي تم فيه التقاط الصورة وما يجاوره من أمكنة قد لا تكون موجودة ضمن إطار الصورة ولكن يمكن استشرافها وإدراك دلالاتها من خلال النتاج الابتكاري والإبداعي الذي وعاه المصور على نحو ما وفي مكان ما.

نظرة تاريخية عن توثيق الحياة البغدادية:

قضية التوثيق من القضايا المهمة في البحث العلمي وخاصة البحث العلمي الفني أو فن الفوتغراف الذي لم يأخذ المساحة الكافية في مكاتبنا أو جامعاتنا للعديد من الأسباب.. وقامت حركة التوثيق للفنون بجهد مقدر لفئة قليلة حملت على عاتقها هم التوثيق باعتباره قيمة تاريخية، وذاكرة وطنية للأجيال المتعاقبة.. لكن العديد من المبدعين أهملوا توثيق سيرتهم، وحياتهم الفنية مما أضاع تاريخا ضخما ظل حبيس الصدور أو البومات الحفظ.

ولم يغفل الفوتوغرافيون الأوائل ومنذ عشرينيات القرن الماضي بداية ظهور التصوير، فكان جانب الالتفات إلى الزقاق والحارة البغدادية، وقد أخذوا على عاتقهم مهمة توثيق جوانب هذه الحارة والحياة المعاشة فيها وقد تبعهم في هذا الاتجاه الأجيال المتعاقبة من الفوتوغرافيين المحترفين والهواة المتقدمين بالإضافة إلى كل من حمل الكاميرا ليصور وهو مندهش بالمحيط البيئي الضاج بالصور الإنسانية الحية أينما قلبت بصرك عليه.

والسؤال كيف تناول كل واحد منهم وفق السياق ذاته، وكيف جاء التصوير الفوتوغرافي إلى العراق وهو لم يزل قرية مترامية الأطراف تعيش مجتمعاتها البدائية ملامح العصر الباهت إذ لم يكن العراق قد عرف التصوير في العهد العثماني بالرغم من شيوعه في أوروبا والعالم ولاسيما وأنه كان من المحرمات على العامة من الناس ضمن المفاهيم الدينية الشائعة آنذاك.

في العام 1912 ابتكر العالم الشهير جورج ايستمان كوداك وهو مواطن بريطاني من أصل أميركي كاميرا لرول الصغيرة المحمولة على الكتف بديلا للصندوقية الكبيرة المثبتة على ثلاث ركائز وبهذا الحدث الهام انتهى عصر الرواد الأوائل من أوروبا والذين كانوا يجوبون بهذه الآلات الثقيلة التي ينوء بحملها عشرون شخصا على الأقل الأصقاع البعيدة بحثا عن اللافت والمثير من الصور، وبخروج تلك الآلات من الخدمة بدأت ملامح عصر ساطع ومدوي بعد أن تطورت وسائل الإبصار وأضحى بالإمكان التنقل بها حيثما يشاء المرء، وقد وزعت في لندن وحدها أربعة ملايين كاميرا منها وامتلأ الشارع بتلك الآلة السحرية العجيبة أما العراق فلم يستأثر بهذا الاختراع إلا بعد خمس سنوات من ظهوره لاسيما والحرب العالمية الأولى.وقد اندلعت في عام 1914 ومن نتائجها دخول الجنود الانجليز والهنود والسيخ والبرتغاليين إلى بغداد وتحديدا شارع الرشيد في صبيحة يوم 11 آذار 1917 إلى جانب بعض الجنرالات من القادة البريطانيين والقلة من السياح الأجانب الذين صوروا مظاهر الحياة العراقية وأنماط العيش وما إلى ذلك من معالم وتجمعات بشرية والحرب ما تزال قائمة على الحدود التركية من جهة الشمال حتى وضعت أوزارها في عام 1918 بعد اندحار القوات العثمانية وزحف القوات البريطانية والمرتزقة من الهنود والسيخ والبرتغاليين.

وفي عام 1921 جرى التحضير لإقامة الحكم لوطني وأغلقت الحدود وبدأ التعداد العام للسكان كتمهيد لتنصيب ملك على عرش العراق تحت الانتداب والوصاية البريطانية، وهنا لابد من التذكير بأن كاميرا الرول الصغيرة والبوكس المحمولة باليد لم تدخل ميدان العمل الفعلي إلا عن طريق من كانوا يهوون السفر والرحال والأهم أن أسرار الفن التصويري كانت وبذات الوقت حكرا على المتخصصين فيه وإنهم القلة القليلة في ذلك الزمان البعيد.

وكذلك اقتصرت مزاولة هذه الهواية على الوافدين إلى البلاد من السياح والقادة الإنكليز حصرا ولم تدخل الكاميرا الصندوقية القديمة بسوالبها الزجاجية البالغ حجمها 12×15 انج والكابنسيت والبوست كارد إلا في عام 1925 م تقريبا.

شهدت الفترة التي تلت العشرينيات أي النصف الأول والأخير من عقد الثلاثينيات تطورا ملحوظا على صعيد شيوع هذه الصنعة، وكذلك انتشار محال التصوير خصوصا في مركز بغداد، ففي مركز بغداد آنذاك ولد إلى دنيا الشهرة والضوء كبار المهنيين أول الأمر وكان من بينهم المرحوم (جعفر الحسيني) الذي افتتح استوديو خاصا

به، تحت ذات الاسم في ميدان الحكومة القديمة وعرض نتاجه التوثيقي التي التقطها لمعالم بغداد وأحيائها الشعبية واستمر في استقبال المتذوقين لهذا الفن ومريديه حتى بداية الستينيات من القرن الماضي.

أما من بعده فقد جاء المرحوم (قدري الأهلي) الذي عمل على خلفية فكرة توثيق أبرز معالم هذه المدينة العريقة التي حظيت باهتمام أغلب فوتوغرافي تلك الحقبة من الزمن حتى صبوا عنايتهم باتجاه التأكيد على الدروب المتربة والنوافذ والشرفات المعلقة والجدران المكسية بذكريات بغداد وبالضوء الاثمل والتثمل عليها طوال ساعات النهار حتى غروب الشمس وعلى المآذن والحارات الغاضبة بمحاذاة نهر دجلة وفي هذه الفترة أيضا والتي كانت تعد فترة الازدهار والتنامي لهذا الفن.

ظهر الفنان (أرشاك) رحمة الـلـه الذي اختص بصور البورتريه الموظب داخل الاستوديو والمشاهد الحرة خارج ذلك المربع وفي أشهر صورة التي علقت بفاترينة حمله الواقع عند تقاطع جسر الأحرار لوحة تظهر الشاعر الزهاوي نائما على كرسيه وحوله تناثر أعقاب السكائر المنطفئة على الأرض وقد أجاد هذا الفنان ذلك الضرب من الإبداع التصويري حتى اقتيد المصور الخاص لقصر الرحاب والعائلة المالكة.

إلى جانب أرشاك كان المصور (عبوش) و(المصور ريكس) اللذين تقع استوديوهاتهما عند مدخل جسر الأحرار من جهة شارع الرشيد واللذان اختصا بتصوير المجتمع العراقي ورجال العلم والفن والأدب والسياسة والاقتصاد وسائر من كان يهوى مراقبة المتغيرات.

إن أولائك المصورين لم تكن ضمن اهتماماتهم صور الميدان المفتوح وحدث الحياة بينما كان المصور (تولدورادو) الذي اهتم منذ افتتاحه استوديو خاصا به في الباب الشرقي عند الجانب الأيسر لنصب الحرية الشهير ابتداء من الثلاثينيات بتصوير معالم منطقة البتاويين وكذلك جزء أحياء الكرادة المعروفة بتفردها المعماري المميز في ضوء نظرة الإعجاب والانشداد لذلك الطابع المميز، وهو بالتالي ذلك المحاكي الذي استفاد من إرثه التصويري العديد من الرسامين من الرواد الأوائل في العراق لكنه وفي نهاية الستينيات أقفل الاستوديو وهاجر إلى أميركا ثم تبعثر أرشيفه الصوري.

كذلك اهتم الفوتوغرافيون الأوائل ومنذ الثلاثينيات وحتى بداية الستينات بالتوثيق لمظاهر الحياة في أزقة الكرخ والكاظمية والكرادة وأبو سيفين والعمار وغيرها من مناطق بغداد وفي داخلهم إحساس في أن الزمن يتأخر على كل شيء.

بعد عشرين عاما جاء جيل أخر من الفوتوغرافيين، وقد كانت مدارات الضوء في تلك الأزقة والحارات حقلا لمن أغوته اللعبة الفنية هذه لاختبار ملكاته، وكذلك المناورة بالإمكانات التعبيرية التي تتيحها أداة الإبصار.

وفي عام 1954 برز فنان فوتوغرافي يدعى (لطيف العاني) رحمه الـلـه الذي بدأ مشواره الفني في العمل بشركة نفط العراق، وقبل أن يجوب الميادين أدخل دورة تدريبية تعلم خلالها وعلى يد أساتذة ومعلمين إنجليز مبادئ وأبجديات الصنعة، ولما فض يديه من ذلك اتجه إلى تصوير الريبورتاجات الصحفية لمجلة أهل النفط

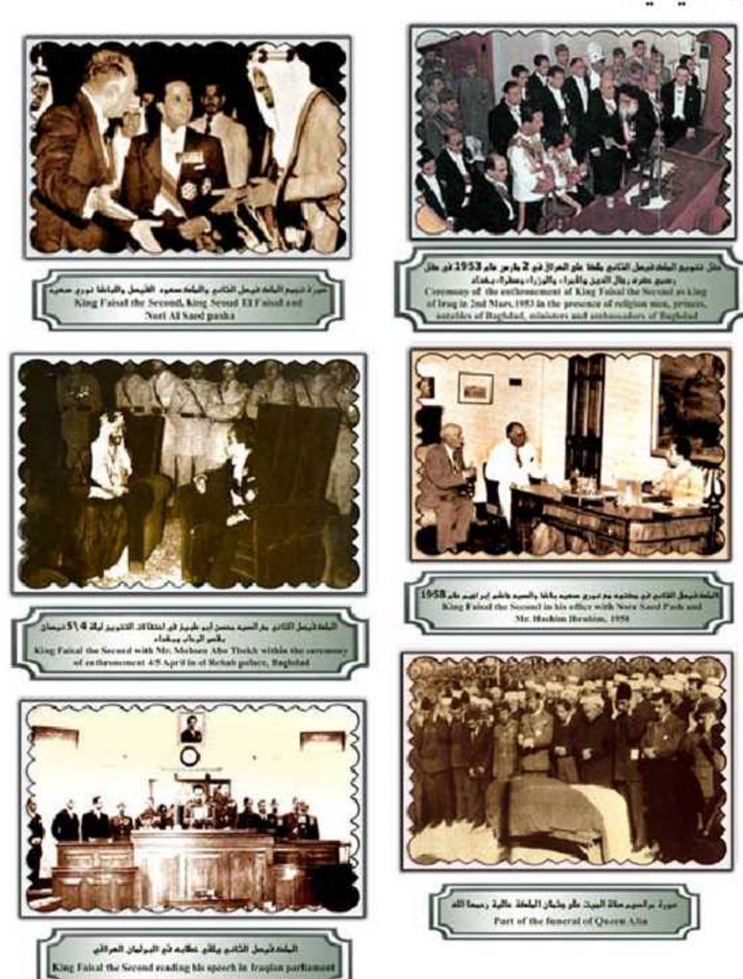
التي نسب إليها فيما بعد والتي أخذت تنشر تباعا نتاجه وهو يقوم بجولات في أنحاء العراق والبلدان العربية المجاورة، لأجل تغطية نشاطات منشآت الشركة وهكذا وجدته يستمر حتى عام 1960 في جرد مظاهر الحياة العراقية وتصوير الزوايا المظلمة في الحارة البغدادية إلى عام 1966 الذي أصدر فيه كتابه الموسوم "العراق في صور" بعد أن وثق جميع مناحي الحياة الاجتماعية والصناعية والزراعية.

إن العودة لحقبة الخمسينيات تنمي من المزيد من الاستذكارات البعيدة، وفيها برز أيضا الفنان (ناظم رمزي) الذي اشتغل على خلفية فكرة (هذه الأرض التي لابد لي من إطالة النظر إليها) وقد عني أنها الأرض الغنية في الوقت الذي تجد فيه شعبها جائعا ومنهوبا، وقد استمد ناظم موضوعاته من صميم المشهد الحي ومن أعماق تلك الحارة المليئة بالنماذج المقهورة وكان السارد المحنك في رسم أبعاد المشهد المأساوي.

وقد جاء من بعدهم (أحمد القباني) الذي درس الفن الفوتوغرافي في ألمانيا، ثم عاد ليؤكد على تسجيل المهن والحرف الشعبية والأزياء، وقد أعقبه بذات المعنى نزار السامرائي الذي بدأ حياته الفنية عام 1948 وهكذا وعلى المنوال ذاته الفنان عبد علي مناحي منذ الستينيات وكاتب المقال بتواضع جم وهادي النجار في الثمانينيات وغيرهم الكثير، ومن هذا كله يتأكد أن الزقاق البغدادي كان المادة الخصبة لكل من حمل الكاميرا وصور عبر المراحل المختلفة من تاريخ العراق المليء بالأحداث والتغيرات.

نماذج من الصور التوثيقية التي توضح الحياة البغدادية خلال فترة البحث:

1- الحياة السياسية:



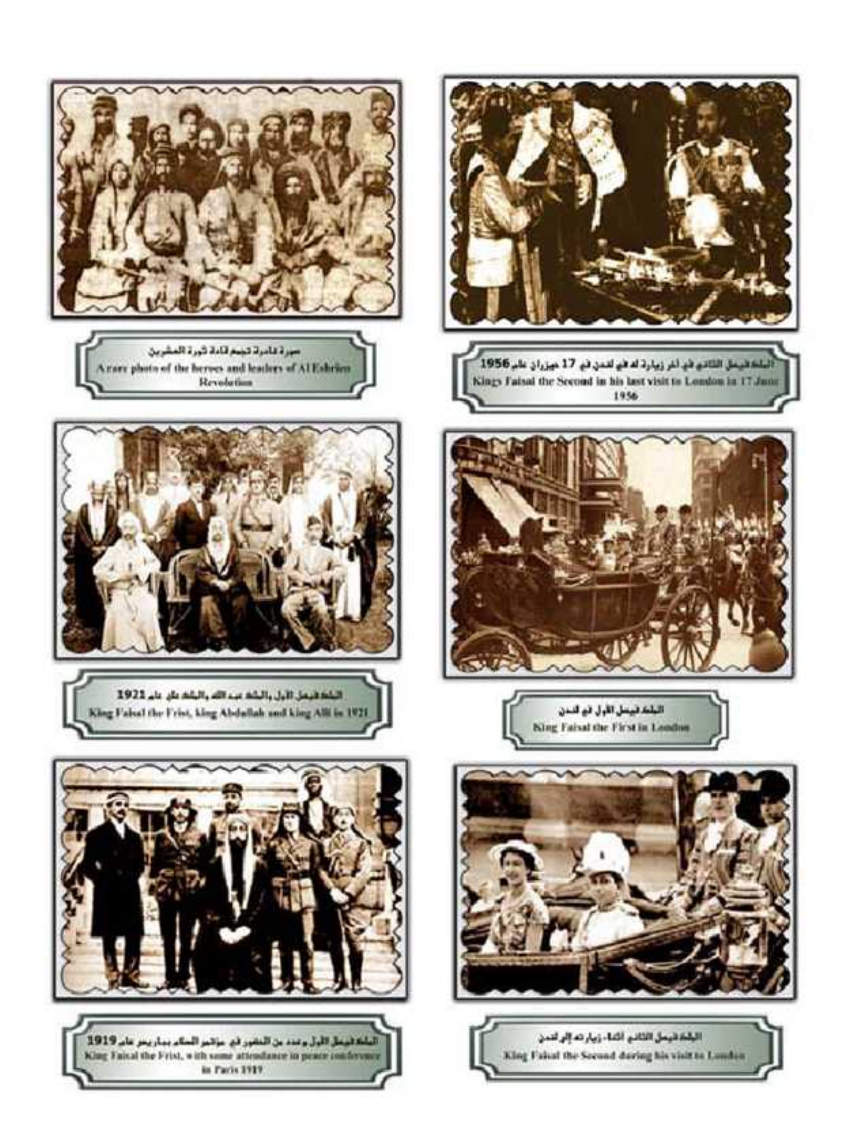


الملك فيصل الأول ملك العراق
King Faisal the First, king of Iraq

الملك فيصل الأول ملك العراق 1921
King Faisal the First, king of Iraq

الملك فيصل الثاني ملك العراق 1954
King Faisel the Second, king of Iraq

الأمير غازي ولي عهد المملكة العراقية عام 1924 وتوج به ملكا عام 1933
Prince Ghazi the heir of Iraq kingdom 1924, and became the king in 1933



صورة نادرة تجمع قادة ثورة العشرين
A rare photo of the heroes and leaders of Al Eshrien Revolution

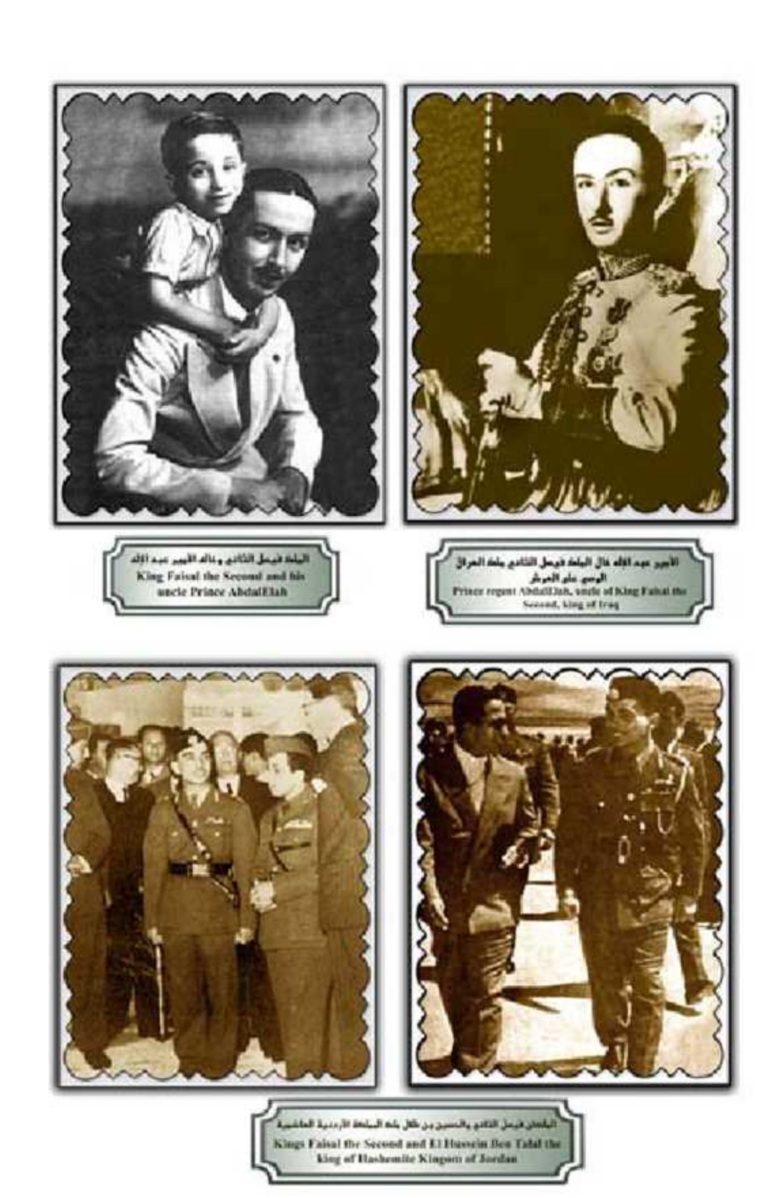
الملك فيصل الثاني في آخر زيارة له في لندن في 17 حزيران عام 1956
Kings Faisal the Second in his last visit to London in 17 June 1956

الملك فيصل الأول ,الملك عبد الله ,الملك علي عام 1921
King Faisal the Frist, king Abdallah and king Alli in 1921

الملك فيصل الأول في لندن
King Faisal the First in London

الملك فيصل الأول وعدد من الحضور في مؤتمر السلام بباريس عام 1919
King Faisal the Frist, with some attendance in peace conference in Paris 1919

الملك فيصل الثاني أثناء زيارته إلى لندن
King Faisal the Second during his visit to London



الملك فيصل الثاني وخاله الأمير عبد الإله
King Faisal the Second and his uncle Prince AbdalElah

الأمير عبد الإله خال الملك فيصل الثاني ملك العراق
الوصي على العرش
Prince regent AbdalElah, uncle of King Faisal the Second, king of Iraq

الملكان فيصل الثاني والحسين بن طلال ملك المملكة الأردنية الهاشمية
Kings Faisal the Second and El Hussein Ben Talal the king of Hashemite Kingom of Jordan

2- الحياة الاجتماعية:



صورة تجمع عدد من الأدباء والكتاب والشعراء المشاركون في مؤتمر الأدب العربي الذي انعقد ببغداد في 22 آذار عام 1922 م
A photo showing a group of authors and poets participating in the conference of Arabic literature that was held in Baghdad



الشاعر الشعبي الملا عبود الكرخي المتوفي عام 1946
Folk poet, Al Mula Aboud Al Karkhi



حفل المصالحة بين الشاعرين الزهاوي والرصافي الذي اقيم في دار السيد محمود الدفتري
Gathering poets, Al Zahawi and Al Rasafi, at Mr. Mahmoud Al Daftari home, 1928

3- الحياة الفنية والأدبية:



الأديب والشاعر عبد المحسن الكاظمي الذي يتوسط تمثاله ساحة باسمه في منطقة الكاظمية في بغداد
Literal & poet Abd El Mohsen Al Kazemi Who has a statue in the center of sahat Abdel Mohsen Al Kazemi in Al Kazimia, Baghdad

الفنان التشكيلي جواد سليم وهو يلقي البيان لجماعة بغداد عام 1951
Plastic artist, Jawad Salim, making statement to Baghdad party, 1951

الشاعر معروف الرصافي وهو يلقي قصيدته في حفل افتتاح مدرسة الفيضي ببغداد عام 1928
Poet Maruof Al Rasaphi presending his poetry in an opening ceremony of Al Faidi school, Bghdad, 1928

الفنان الشعوبي عازف آلة الجوزة وهي من الآلات الموسيقية البغدادية القديمة
Musician Saa'bi, Al Joza instrument player which is one of the ancient Baghdadi musical instruments

4- الحياة الدينية:



المطرب الراحل محمد القبانجي قارئ المقام العراقي ويذكر أنه سجل أول اسطوانة له في ألمانيا عام 1926

Late vocalist of Al Maqam al Iraqi, Muhammad Al Qubanji, and it's mentioned that recorded his first record in Germany



المطرب العراقي ناظم الغزالي الذي عرف بسفير الأغنية العراقية وألف كتابا بعنوان طبقات العازفين والموسيقيين في الوطن العربي 1900 - 1962

Iraqi vocalist, Nazem al Ghazali, known as the ambassador of Iraqi song, he wrote a book about the musicians in the Arab world



المطربة العراقية سليمة مراد الملقبة بسليمة باشا زوجة المطرب ناظم الغزالي

Iraqi singer, Salima Murad, denominated Salima Pasha, wife of Iraqi singer Nazem Al Ghazali



سينما الزوراء في بغداد عام 1935م

Al Zawra' Cinema, Baghdad



المطربة الراحلة أم كلثوم أثناء زيارتها لبغداد عام 1932 وقد أقيم حفلة غنائية بمسرح اوتيل الهلال

Late Arabic singer, Um Kalthoum during her visit to Baghdad in 1932,in a concert at the stage of Al Hilal Hotel



سينما رويال في شارع الرشيد في بغداد التي ازيلت عام 1945 وقد التقطت الصورة عام 1932م

Royal Cinema in Al Rasheed street in Baghdad which was pulled down in 1945, the picture was taken in 1932



الممثلة العربية فاطمة رشدي وعدد من رواد المسرح العراقي أثناء زيارتها إلى بغداد عام 1930

Arabic actress Fatima Rushdi accompanied by a group of Iraqi theatre pioneers, during her visit to Baghdad, 1930



مقهى الزهاوي في بغداد أسسه سيد أمين الكهوجي البغدادي عام 1886 واتخذه الشاعر الزهاوي مجلسا له وسميت باسمه بعد وفاته

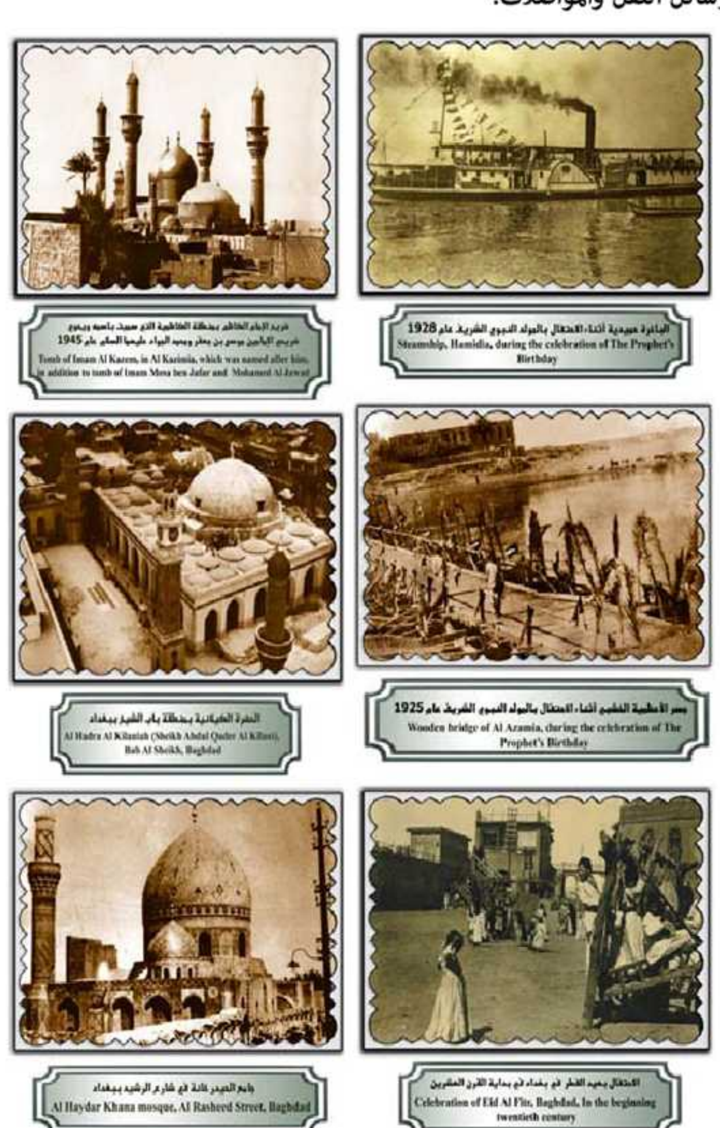
Al Zahawi cafe in Baghdad that was Founded by Mr. Amin Al Kahwaji Al Baghdadi in 1886, which was used by poet Al Zahawi for his use, it was named after him after he passed away



الفرقة الفنية للمقام العراقي يتوسطهم المطرب الراحل يوسف عمر وعازف الإيقاع علي الدبو

Band of Al Maqam al Iraqi, with late vocalist Yousif Omar and percussionist Ali Dabbo

5- وسائل النقل والمواصلات:



الباخرة حميدية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف عام 1928
Steamship, Hamidia, during the celebration of The Prophet's Birthday

ضريح الإمام الكاظم بمنطقة الكاظمية التي سميت باسمه ويضم ضريح الإمامين موسى بن جعفر ومحمد الجواد عليهما السلام عام 1945
Tomb of Imam Al Kazem, in Al Kazimia, which was named after him, in addition to tomb of Imam Mosa ben Jafar and Mohamed Al Jawad

جسر الأعظمية الخشبي أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف عام 1925
Wooden bridge of Al Azamia, during the celebration of The Prophet's Birthday

الحضرة الكيلانية بمنطقة باب الشيخ ببغداد
Al Hadra Al Kilaniah (Sheikh Abdul Qader Al Kilani), Bab Al Sheikh, Baghdad

الاحتفال بعيد الفطر في بغداد في بداية القرن العشرين
Celebration of Eid Al Fitr, Baghdad, In the beginning twentieth century

جامع الحيدر خانة في شارع الرشيد ببغداد
Al Haydar Khana mosque, Al Rasheed Street, Baghdad

6- الحياة الاجتماعية والتجارية:



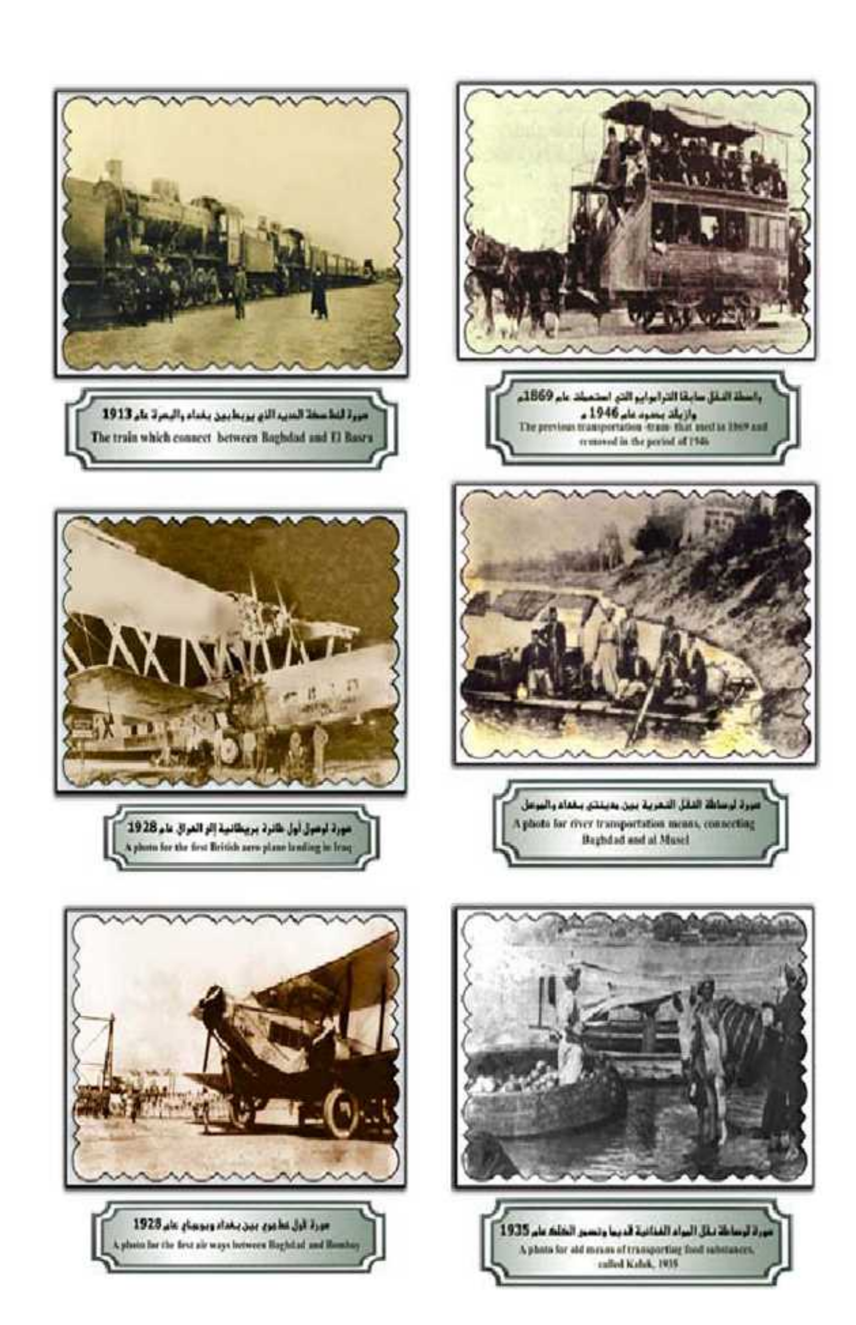
صورة تجمع عدد من السادة التجار ممثلي مجلس إدارة غرفة تجارة بغداد التي تأسست عام 1925م
A photo showing board of directors of chamber of commerce of Baghdad which was founded



ساحة وجامع الإمام الأعظم في منطقة الأعظمية ببغداد أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف عام 1935م
Square and mosque of Al Imam Al A'zam in Al Azamia in Baghdad during the celebration of The Prophet's Birthday



صورة تمثل طوب أبو خزامة مدفع الافطار بجوار المدخل الجنوبي لوزارة الدفاع بجانب الرصافة ببغداد
A photo showing Toob Abu Khuzamah, Madfa' Al Iftar, near the southern entrance of the ministry of defence, near Al Rasafa, Baghdad



صورة القاطرة الحديثة التي يربط بين بغداد والبصرة عام 1913
The train which connect between Baghdad and El Basra

واسطة النقل سابقا الترامواي التي استعملت عام 1869م
وازيلت بحدود عام 1946 م
The previous transportation -tram- that used in 1869 and removed in the period of 1946

صورة لوصول أول طائرة بريطانية إلى العراق عام 1928
A photo for the first British aero plane landing in Iraq

صورة لواسطة النقل النهرية بين مدينتي بغداد والموصل
A photo for river transportation means, connecting Baghdad and al Musel

صورة أول طيران بين بغداد وبومباي عام 1928
A photo for the first air ways between Baghdad and Bombay

صورة لواسطة نقل المواد الغذائية قديما وتسمى الكلك عام 1935
A photo for old means of transporting food substances, called Kalak, 1935

الخاتمة

أنا أبحث عن الموضوع في الصورة، الصورة الفنية لا تعني أن تلتقط بورتريه لشخص ما، بل ينبغي أن نتذوقها برؤيتك التي تجعل منها بعدا جماليا وفكريا وإحساسا لونيا ونظرة فنية متخصصة تحليلية.

إن المصور لا يموت إطلاقا لان نتاجه الفني باق وخالد مثله مثل كل المبدعين من المعماريين والأدباء والفنانين والعلماء مهما بلغت التكنولوجيا من تطور، فالكومبيوتر ممكن أن ينتج صورة جميلة، لكنها خالية من الحس ومن اللمسات الإنسانية، ويبقى المصور عنصرا أساسيا ومهما، وسوف يظل ينافس التشكيلي أو الموسيقي أو غيره من المبدعين.

عبرت الصورة الفوتوغرافية منذ القدم وخاصة بعد الاكتشافات العلمية، عن النتاجات البشرية بشكل ملحوظ.. وقدمت للإنسانية خدمات جليلة.. بل أصبح التصوير الفوتوغرافي علما دقيقا يدرس في الجامعات والمعاهد العليا على اختلافه وأنواعه بالطبع.. فهناك التصوير الصحفي والتصوير الطبي والتصوير الفضائي والتصوير الجنائي والتصوير بالأشعة فوق البنفسجية أو تحت الحمراء.. إلخ.

ومع كل تطور في الحياة يتبعه تطور في التصوير الفوتوغرافي... ولأنها كذلك فنان شاخصا ملموس ومحسوس في كل لحظة.

التوصيات:

1. حماية الصورة الوثائقية من الاندثار أو التلف والضياع.
2. إنشاء جمعية متخصصة لهذه الثروة الوطنية (الصور الفوتوغرافية القديمة) هدفها توثيق وجمع الصور التي توثق مدننا العريقة ومحتواها ومجتمعها وتشجيع مقتنيها من إخراجها من ألبومات الحفظ وظهورها للمتلقي للإطلاع على هذا التاريخ العريق.
3. دعم المتخصصين في هذا المجال (التوثيق الصوري) من خلال دعم أبحاثهم ومؤلفاتهم وتوفير مختبرات خاصة في الجامعات أو المعاهد المتخصصة في دراسة فن التصوير الفوتوغرافي.
4. إنشاء قاعات خاصة (متحف الصورة) في المتاحف الرسمية أو الخاصة من خلال عرض تلك المقتنيات الثمينة والشرح عنها باللغتين العربية والإنجليزية، ليتسنى للباحثين والسائحين معرفة تاريخ بلداننا لما تحمله من تاريخ عريق وحافل.
5. مواكبة التكنولوجيا الحديثة وإنشاء موقع على شبكة الإنترنت يهتم باستعراض الصور القديمة والأبحاث التي كتبت عنها واستقبال الآراء وتشجيع المقتنين لهذه الصور لعرضها.

المراجــع:

1- إدوين إمرى، فليب هـ أولت، وارين ك، آجى، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الاتصال الجماهيري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000.
2- العامري، تأمر عبد الحسن، معجم العامري للقبائل والأسر والطوائف في العراق، دار الوفاق، الطبعة الأولى، العراق، 2001.
3- القصاب، حميد فخري، شخصيات وهوايات، مقالة نشرت بجريدة الإتحاد، العدد 267، بغداد، العراق، 1999.
4- الواعظ، مصطفى إبراهيم، من الماضي القريب، مقالة نشرت بجريدة الإتحاد، العدد 261، بغداد، العراق، 1999.
5- دبوريه ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة (فريد الزاهي)، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002.
6- رويترز، 6 شارع الرشيد شاهد على تاريخ العراق، مقالة نشرت بجريدة الرأي الأردنية، عمان، 2006.
7- سعيد الغريب النجار، تكنولوجيا الصحافة، في عصر التقنية الرقمية، الدار المصرية، اللبنانية، الطبعة الأولى 2003.
8- سمير محمود، الحاسب الآلي وتكنولوجيا صناعة الصحف، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1997.
9- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، عدد 113، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.
10- شاكر فؤاد، الحارة البغدادية وتاريخ العدسة في العراق، مقالة نشرت بجريدة الصباح، أيلول، العدد 367، بغداد، 2004.
11- شريف درويش اللبان، تكنولوجيا النشر الصحفي والاتجاهات الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 2001.
12- عباس، وحسان، وآخرون، هم، دمشق، سوريا، 2004.
13- محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، العدد 75، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، 1984/3.
14- محمود علم الدين، الصور الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

القسم الثاني: تحليل الصورة وتأثيراتها

تلـقي الصـورة

د. هيثم سرحان

من أبرز نتائج الثورة الرقمية المتحققة بفعـل الانفجـار المعـرفي أن أصـبحت الصـورة حقـلا معرفيـا يخـترق مجالات المعرفة والتواصل لدى الإنسان. وتكمن خطورة الصورة في كونها تفرض تلقيها على الإنسان المعـاصر فرضـا تعسفيا؛ إذ يستحيل على الإنسان تجاوز الصور وتجاهل حضورها الـمبالغ فيه.

إضافة إلى ذلك، فإن تمثيل الصورة المباشر والمفاجئ يجعل من إمكانية تلافي تأثيرها فعلا مستحيلا، ليس هذا فحسب بل إن البعد التواصلي الذي تقوم عليه الصورة يعاظم من أثرها ومفعولها؛ إنها تؤسـس التـفاعل المعـرفي، وتستطيع خلخلة الوعي وزحزحة المفاهيم لتصبح جزءا من الذات. علاوة على ذلك، تمنح الصـورة الإنسـان القـدرة على معاينة العالم والموجودات فتحضر بوصفها تمثيلا بديلا يحجب الحقيقة ويحل محلها في علاقة جدليـة طرفاهـا الحضور والغياب.

ولعل طبيعة الصورة السيميائية ترشحها لإنتـاج سلسـلة لا متناهيـة مـن العلاقـات بـين المرئيـات مـن جهـة والمفاهيم الذهنية من جهة أخرى، لذلك كان من الضروري الوصول إلى جملة من المبـادئ والقـوانين القـادرة عـلى مقاربة الصورة، ذلك أن الصورة، بما تحمله من علامات، تحتاج إلى نظرية علمية تـؤمن تلقيهـا تلقيـا علميـا يأخـذ بعين الاعتبار السياق، والجهة الـمرسلة، والجهة الـمستهدفة، وتوقيت الصورة، والمجـال المكـاني الـذي تعـرض فيـه، وهذا يعني أن الصورة لا يمكـن أن تكـون محايـدة؛ فهـي تتضـمن مواقـف، وتسـعى إلى تحقيـق أهـداف ونتـائج. والصورة، شأنها شأن الوسائل التي ابتكرها الإنسان، يمكن أن تستعمل لخدمـة الحقيقـة والقـيم النبيلـة والتواصـل الإنساني ولكنها تستعمل أيضا للكذب والتدليس والتمويه والتشويه والتشهير والتهديد.

لقد باتت الصورة، في عصر الثورة الرقمية، مجالا خصبا للتطبيقـات المنهجيـة التـي راحـت تقـدم مقترحاتهـا لتحليل الصورة، وتأويل بنيتها، وكشف مضمونها الدلالي، وتجليـة أبعادهـا الثقافيـة، ورصـد محمولهـا الاجتماعـي، والسياسي، والديني، والحضاري؛ وذلك بهدف الإفادة من مفعولها وتوظيفه في صياغة نظم الجماعات الفكرية.

وتأتلف البحوث الآتية لكشف مفعولات الصـورة وتأثيراتهـا في المجـالات التـواصليــة، إضـافة إلى أن بعضـها يقدم مداخل منهجية لمقاربة الصورة، وتحليل محتواها، وتأويل علاماتها، وهـي بـذلك تسـهم في كشـف مسـاحات مهمة لا يمكن إهمالها في خضم تسارع الأحداث وتعقدها.

وسوف يقارب الباحث خالد الحمزة موضوع التصوير الإسلامي وأزمة التأثر بالتصوير الغـربي، حيـث يحـاول كشف الأثر الذي خلفه الفن الغربي في التصوير الإسلامي وتحديدا الصور الشخصية في الفن الإسلامي.

أما الباحث عبد المنعم الحسني فيبحث في قراءة الصور الفوتوغرافيـة تحليـل سـيموطيقي في حـين يـذهب الباحث احمد رجب منصور إلى البحث في الصور الفوتوغرافية وفاعليتها في فنون الكتاب المعاصرة.

وأما الفنان حسين دعسة فيقدم معالجة في موقع الصورة التشكيلية في عصر الحداثة وما بعدها.

وأما الباحث شوقي الدسوقي فيعالج الصورة بوصفها وسيطا إعلاميا وجرافيكيا في الإخراج الصحفي، في حـين يمضي الباحث عمر عتيق إلى دراسة أسلوبية تبحث في الكاريكاتير الفلسطيني (أمية جحا نموذجا).

وأما الباحثة عشتار داود فتتخذ من لوحة الغلاف مادة نصية تقع بين المعطى الصوري واللساني.

التصوير الإسلامي وأزمة التأثر بالتصوير الغربي

صورة شاهزاده علي قولي ميرزا في سياق لحظتها التاريخية

أ. د. خالــد الحمــزة*



* استاذ تاريخ الفنون وعميد كلية الفنون الجميلة - جامعة اليرموك.

ينصح (أولج جرابار) في الفصل الأول من كتابه الذي عقده لتوضيح نظريته في وساطة الزخرفة بين المتلقي والعمل الفني بالقول: "لكي تدرس أو تفهم عملا فنيا أو تحفة ما أو مبنى معين عليك أن تؤسس لعلاقه معه بحيث تكون شاملة لنواح عملية ومادية وحسية وسيكولوجية وبدرجة أعظم عاطفية، وهي أوعلى الأقل يمكن أن تكون علاقة حب."[1] وقد ينطبق هذا الوصف على العلاقة التي كونتها مع هذه الصورة من بين أعمال فنية كثيرة وذلك من خلال عملى على مشروع فني بعنوان "الكرسي والتوقيع" وما ارتبط به من دراسة لظهور الكرسي وتنويعات توظيفه في الفن. لقد وجدت أن هذه الصورة الشخصية متميزة في عصرها ومثيرة من عدة نواح سياسية واجتماعية وفكرية وقبل كل ذلك فنية. والصورة واحدة من ألبوم يحتوي على عدة أعمال فنية من عصر (الكاجار) في إيران ويوجد اليوم في المكتبة البريطانية بلندن[2] أما الشخص فنعرفه مما كتب في إحدى الجامتين اللتين يظهران في الجانب الأيمن من الصورة وهي العليا ونصها "هو اللـه- شبيه نواب مستطاب ملكخان- أشرف وأرفع والا شاهزاده - أعظم أفخم اعتضاد السلطنة- على قلي ميرزا وزير علوم وتجار وصنايع- 1280- شهر ربيع الثاني". وتعنى أن هذه صورة النائب العظيم والمحبوب صاحب المقام الشريف والرفيع ابن الشاه الأمير اعتضاد السطنة الأعظم والأفخم علي قولي وزير التعليم والتجارة والصناعة وذلك بتاريخ 1280 ويعادل 1863م. وقام برسمها الفنان يوسف والذي يظهر اسمه عليها في الجامة الثانية التي توجد تحت أوسط يمين الصورة. ونصها: "مشق كرتن- يوسف خواجه سراى- أزروي كار- ... صنيع الملك"، ويعني أنه عمل مصور قام به يوسف كبير العاملين في القصر- نقلا عن الحاذق الذي يرعاه الأمير[3].

وسأحاول في هذه المقالة أن أوضح أهمية هذه الصورة ومدى ارتباطها بزمان ومكان إنتاجها وبكلمات أخرى تعبيرها عن لحظتها التاريخية من ناحية تحولات مجالات الفن الإسلامي عامة والتصوير خاصة. حيث أرى بأن الصورة تشير بوضوح إلى القضية المتأزمة وهي المتعلقة بتفاعل المجتمعات الإسلامية مع الغرب والكيفية التي ينبغي أن تنتهجها في ذلك. وتبرز أهمية هذه القضية في وقت تتلون فيه علاقتنا مع الغرب في معظم مناحيها بشعور مضن بالتخلف عن تقدمه المضطرد في مختلف المجالات وخصوصا العلمي والحضاري. ولذلك باتت هذه العلاقة في نظر الكثيرين لدينا مجرد تلق سلبي لمنتجات الغرب المتعددة ويبرز من بينها الثقافية عامة والفنية خاصة. ونقرأ في موضوع الصورة وعناصرها وعلاقاتها وتكوينها دلائل على بروز مشكلة التأثر بالغرب اجتماعيا وفنيا في لحظة تاريخية حاسمة، وهذا ما سنبينه أيضا من خلال مناقشة جوانب ثقافية متعددة ذات صلات مباشرة بالصورة.

يحتل الأمير[4] معظم مساحة الصورة جالسا على كرسي بوضعية يمكن وصفها بالرسمية ولها علاقة بالمناصب التي احتلها في الدولة. وحيث أن العمل هو صورة لشخص محدد ومعروف تاريخيا سنتناول موضوع

الصور الشخصية في الفن الإسلامي باختصار مع مقارنة بنفس الموضوع في الفـن الغـربي. ويمكـن القـول في هذا السياق إن الصور الشخصية من حيث هي موضوع قد تأخر ظهورها في الفن الإسلامي إلى النصف الثـاني مـن القرن الخامس عشر. ولقد تطورت الصورة الشخصية في هذا الفن عبر القـرون التاليـة ولكـن، عـلى حـد علمنـا، لم يكتب لها بعد تاريخ شامل. إذ إن هناك عددا كبيرا من هذه الصور قد أنتج في العالم الإسلامي سواء أكان ذلـك في إيران أو في تركيا أو في الهند في مراحل تاريخية مختلفة مما يجعـل تأريخهـا فنيـا مبشرا بزيـادة فهمنـا لتطـورات مهمة ليس في الفن الإسلامي فحسب ولكن في نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية لمجتمعاته أيضـا. أمـا في الغرب فإن لموضوع الصورة الشخصية حضورا طويلا ويمكن إعادة بداياته إلى الفترة الإغريقية ثم تطور في الفترة الرومانية حيث استحضرت صور الشخصيات الهامة من القـادة والحكـام وغـيرهم نحتـا وتصـويرا. واسـتمر تطـور الموضوع لديهم منذ نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة وذلك باستحضار صور المتبرعـين بـالأعمال الفنيـة للكنائس فيها وتحول فـيما بعـد إلى الشخصـيات الدينيـة والمدنيـة وخصوصـا الـذين يحتلـون المناصـب الكنسـية والسياسية. أما في العالم الإسلامي فإن صور الشخصيات حتى وقت متأخر بقيت رمزية أكثر منها شخصية فلم يركز فيها على الملامح أو الشبه مع الشخصية المستحضرة وعوضا عن ذلك فإنها تقدم لازمات معينة تـدلل عـلى مكانـة الشخصية أو موقعها وذلك في كثير من الصور التي ظهرت على القطع الفنية من معادن وخزف و كذلك في الصـور الجدارية ومنمنمات المخطوطات.

ويعرف عن السلطان العثماني محمد الفاتح اهتمامه بالفنون عامة حيث أقام مشغلا فنيا في قصره الـذي شيده في عاصمته اسطنبول بعد الفتح مباشرة. ولقد استقدم فنانين ومزخرفين إيطاليين من خلال علاقاته الثقافيـة مع دوق البندقية للعمل في هذا المشغل جنبا إلى جنب مـع الفنـانين العثمانيـين. وحضر الفنـان الإيطـالي جنتيـل بيلليني Gentile Bellini في عام 1479 لإنجاز بعض الأعمال الفنية في قصره وبعض الصور الشخصية لأفراد من الأسرة التي من ضمنها صورة شخصية للسلطان نفسه وهي الموجودة الآن في المتحف البريطاني. ولقد ترك حضور الفنانين البنادقة عموما أثره على الفنانين العثمانيين في الصور الشخصية وفي غيرها من الموضوعات. وانتهى هذا التأثير مـع وفاة محمد الفاتح وتولي خليفته بايزيد الثـاني الحكـم في 1481 الـذي أهمـل لوحـات الفنـانين الغـربيين في القصر وشجع العودة إلى رسم المخطوطات بالطريقة التقليدية واستمر ذلك حتى تولي أحمد الثالث الحكم (1730-1793) حيث أخذت التأثيرات الغربية تعود وبقوة في التصوير العثماني. وزاد هذا التأثير بعد إيفاد فنانين عثمانيين لدراسة الفن في أوروبا واستقدام فنانين منها[5] ويبدو واضحا أن الموجة الأولى من الاتصال العثماني بالفن الغربي قـد تمـت في عز عنفوان الدولة وتوسعها في أوروبا أي أن التفاعل قد حصل من موقع قوة شـاملة بمـا فيهـا الجانـب الثقـافي. وتمت مراجعة ذلك التفاعل في العهد التالي لمحمد الفاتح وهو موقف صحي ينم عن بدايات تفحـص المسـألة مـن قبل الفنانين العثمانيين أنفسهم ومن قبل السلطة. ولكن الأمر يختلف مع الموجة الثانية من التواصل مع الغرب إذ تمت في فترة ضعف الدولة على مختلف الصعد ومن بينها الثقافي

والفني. وتناظر هذه الأخيرة حالة التفاعل الفني في فترة الكاجار الذين حكموا بعد فترة مـن الإضـطراب السياسي في إيران مما أضعف الحالة الثقافية والفنية فيها بشكل عام. ولقـد هيـأ هـذا الوضـع إلى عـدم تـوازن في التفاعل لصالح التأثير الغربي تماما كما في حالة العثمانيين في الموجة الثانية.

وشاهزاده على قولي ميرزا هو الرابع والخمسين في السن من أولاد شاهنشاه إيران الكاجاري فاتح على شاه الكثر[6] وبدأ حكم الكاجار بظهور أول زعيم لهم هو آغا محمد الذي نازع كريم خان زند السلطة وآلت إليه تامـة في 1779 حيث بدأت سلطته في التوسع من شمال إيران. وورث الحكم من بعده لأنه طواشى ابن أخيـه فـاتح عـلي شاه في عام 1797وانتهى حكم الأسرة بصعود آل بهلوي إلى السلطة في عام 1925. ولد شاهزاده على قـولي مـيرزا في 7 كانون أول من عام 1822 ووالدته هي جول برهان خانوم. تلقى تعليما خاصا واصبح حاكما لبعض المقاطعـات ثـم عضوا في الوزارة منذ العام 1859 حتى وفاته في 14 كانون أول 1880. وتـزوج للمـرة الأولى مـن فخـري خـانوم ابنـة حسن خان أفشار, وتزوج ثانية من تاج ماه خانوم والتي تزوجت ثانية في 1863 من شاهزاده عباس صمد ميرزا عز الدولة، وتزوج ثالثة من ماه-سلطان خانوم وهي راقصة وموسيقية في خدمة الملكة الأم قبل عام 1860[7].

تحولت إيران خلال فترة حكم الكاجار التي امتدت إلى ما يقرب من 140 عاما من اتحاد قبلي اقطاعي إلى مملكة متحدة ثم أخيرا إلى نظام برلماني. إن تـدخل الغـرب في شـوؤن الجـيش والعلاقات الدبلوماسية والاقتصاد قد تزامن مع التأثير الغربي على الفن والأزياء في البلاط الكاجاري[8] وتبدو التـأثيرات الغربيـة في ملابـس الشخصـية المصـورة حيـث يظهـر القفطـان التقليـدي مقتربـا مـن الأرديـة الرسـمية للشخصـيات الأوروبية خصوصا الحاكمة أو العسكرية من نفس الفترة ولكنها ما زالـت مـن أقمشة مزخرفة بحيوية وزاهية الألوان على الطريقة التقليديـة. فـالأزرار عـلى الصدر تعددت وتم تذهيبها فأصبح لها حضور بـارز، والسرـوال التقليـدي قـد تحول إلى ما يشبه البنطال الغربي. ويرتدي على رأسه ما يشـبه الطاقيـة والتـي قد تحولت في ملابس الحكام الإيرانيين من قبل واختلفت عن العمامة الشائعة في إيران منذ الصفويين. أما بخصوص مظهر الوجه فقد ظهرت الـذقن مشـذبة وتم الاعتناء بالشارب وإطالـة شـعره قلـيلا وهـذا يخـالف المعتـاد سـواء عنـد الحكام السابقين او المعاصرين من الأسرة وكذلك لدى عامة الشعب الإيراني في نفس الفترة.



وهناك في صورتنا عدد آخر من الدلائل التي تشير إلى التأثر بـالغرب عـلى مستويات مختلفة. فقد اعتدنا أن نرى الشخصيات الهامة في الفن الإسلامي تجلس على عرش منفردة ويحيط بها أشخاص آخرون من البطانة أو



المرفهين والخدم أما هنا فنرى، ولكن ليس لأول مرة، الشخصية جالسة منفردة أي دون وجود أشخاص آخرين معها في الصورة. وقد شاع مثل هذا البورتريه في هذه الفترة في الصور المرسومة وكذلك في الصور الفوتوغرافية. ويضاف إلى ذلك أن الكرسي الذي يجلس عليه الأمير ليس إسلامي الطابع كما شاع في العروش السابقة التي ظهرت في المنمنمات الإسلامية. ولهذا الكرسي في هيئته العامة تصميم يناظر تصميمات الكراسي الفرنسية ولكن بحفر إيراني تقليدي. وضمن الثقافة الإسلامية قد لا نجد ضرورة لوجود الكرسي مع وجود السجاد الفخم والزرابيتين ولكنه التقليد الغربي. ويبدو هذا الفرش وكأنه يقبع ساكنا على الحياد أو أنه قد تم تحييده قصدا هنا من قبل الشخصية ومن قبل التوجهات الثقافية للطبقة الثرية في مجتمعه. ولمعرفة خصوصية تحولات مظهر الشخص وكرسيه في صورتنا يمكن مقارنتها بصورة الفاتح على شاه من حوالي العام 1805 وهي لوحة كبيرة نسبيا وبألوان زيتية على قماش[9] ويبدو واضحا أن زي فاتح شاه الرسمي وكرسيه تقليديان وغير متأثرين بالغرب. أما صورة ناصر الدين شاه رابع حكامهم التي يمكن اعتبارها معاصرة لصورتنا فليس للكرسي حضور فيها إلا أنها تظهر تقاربا بين الشخصيتين وخصوصا من حيث العناية بشعر الذقن والشارب وشكليهما[10].

وتشبه الجلسة نفسها مثيلاتها من الصور الشخصية الأوروبية كصور الحكام الإنجليز أو الفرنسيين على وجه الخصوص. وتنتعل الشخصيات الرسمية الأوروبية في مثل هذه الصور عادة نعلا مناسبا للوضعية أما هنا فهو ينتعل جراب جلدي تقليدي وهو شائع في المجتمعات الشرقية ولكنه غير مخصص للخروج به من المنزل. وهذا الحذاء المنزلي إن صح التعبير يعمل هنا كحالة وسطى بين الحذاء الرسمي والقدمين العاريتين. ويتضح أن في ذلك مأزقا ينبغي تجنبه إذ إن الشخصية تجلس على كرسي موضوعا على سجاد ولا ينبغي للشخص أن ينتعل حذاء في هذه الحالة فهو أمر غير مقبول في تلك الثقافة.

ويحمل شاهزاده عصا وهي متدلية إلى أسفل ويرتكز طرفها السفلي بين قدميه. ويعرف بأن العصا هي رمز سلطوي مستمر منذ أن كان الإنسان يستعملها للهش بها على الحيوانات أو للدفاع عن نفسه. ولكن العصا تحولت بعد ذلك عندما لم يعد لها تلك الاستخدامات على الأقل لدى هذه الطبقة من الناس لأن تكون رمزا للسلطة. وهذا الرمز على أي حال لم يكن شائعا في الثقافة الإسلامية في تلك الفترة وإذا ما ظهرت بعض الشخصيات الهامة في بعض الأعمال الفنية فهي تحمل كأسا وقد يكون في هذا دلالة على أن الشخص مخدوم أو تحمل الشخصية وردة لتدلل على رقي ذوقها. ويبدو من ذلك أن العصا كرمز مستورد من الأوروبيين الذين ظهروا في صورهم الشخصية وهم يحملون العصي كرمز للسلطة التي يملكونها والقوة المرتبطة بها. ويسند العصا على أي حال بين أصابع يده اليسرى وقد يكون في هذا دلالة على عدم الاستعمال لأن استعمالها يكون باليد اليمنى عادة.

ولقد حاول الفنان أن يجسم الشخصية من خلال وسيلتين هما النور والظل وكذلك من خلال المنظور. أما في الوسيلة الأولى فإنه قد عمل على إبراز أماكن الإضاءة بتفتيح الألوان كما في مقدمة الساقين وظاهر اليدين. وعمل على تظليل جانبي الساقين وما بين الذراع القريبة منا والجسم وجانب الذراع البعيدة من الداخل وطية

القفطان تحت الفخذ فوق مقعد الكرسي وثنيات القماش المجموع في رأسي الزرابيتين. أما بخصوص المنظور فقد حاول المصور أن يضع الشخصية في زاوية غرفة ليشعرنا بالفراغ المحيط بها. ويبدو في هذه الزاوية في الصورة وكأن عمودا فيها بسبب الخطوط المائلة في زخرفتها إلا أن هذا العمود لا أثر له في أرضية الغرفة ويظهر ذلك من إمتداد السجادة الذي لا يأبه بوجود ذلك العمود. إن لهذا الأمر دلالة على الاضطرا ب والارتباك في هذا الذي يأخذه الفنان عن الفن الغربي فهو لم ينضج بعد. وقد يكون في ذلك دلالة على الارتباك في التأثر بالغرب إذ ضعفت إيران في نهاية القرن التاسع عشر ونظرت إلى تغلغل المصالح الأوروبية الاستراتيجية والتجارية فيها بخليط من الإعجاب والخوف بشكل عام والذي ما زال يصاحبنا حتى اليوم[11].

إن العمل منقول عن صورة فوتوغرافية وذلك كما يتبين من نص توقيع الفنان الذي سقناه قبلا مع أنه لم يذكر اسم المصور الفوتوغرافي صراحة إذ اكتفى بلقبه. ولقد نالت الفوتوغرافيا في هذه الفترة اهتماما مفرطا لذاتها من جهة ولما تركته من أثر على فني الرسم والطباعة من جهة أخرى[12] لقد كان شاهزاده مفتشا رئيسا لدار الفنون في طهران (1852-1858)، ومديرا لها (1858-1860) وهي التي أسسها ناصر الدين شاه في عام 1850[13] وكان أول منشور عن دخول الفوتوغرافي إلى إيران قد ظهر في عام 1863-4 أي وقت رسم صورتنا، وكتبه اعتماد الدوله كاتب البلاط. ويقول فيه أن مصورين فرنسيين ونمساويين وإيطاليين يدرسون التصوير الفوتوغرافي في دار الفنون في طهران. ونعرف بأن ناصر الدين شاه كان مغرما بالتصوير الفوتوغرافي وقد صور نفسه صورا شخصية كان ينظر فيها إلى الكاميرا أو جهتنا ضمنا ولكنه أصبح في صوره الأخيرة يشيح بنظره عن آلة التصوير[14] وتشبه صوره الأخيرة تلك صورتنا في الهيئة العامة وكذلك في إشاحة النظر عنا.

وهناك في صدد التأثر بالفن الغربي وجه آخر له صلة بالفوتوغرافيا إذ نعرف بأن الفوتوغرافيا قد كانت من أهم العوامل التي جعلت التصوير الغربي يتخذ منحنى يبتعد فيه عن تمثيل الواقع المرئي للأشياء. ويتزامن تاريخ صورتنا أي 1863 مع تاريخ إنتاج لوحتي مانيه أولمبيا وغذاء على العشب كأعمال أخرى لفنانين آخرين تعبران عن ذلك التوجه الجديد. وهنا يمكن القول بأن مؤثرا واحدا وهو هذا الاختراع الذي يتطور بسرعة أي الفوتوغرافيا قد ترك أثرين متباينين في كل من الفن الغربي و الفن الإيراني. حيث نجده قد دفع التصوير الإسلامي الإيراني إلى محاولة تمثيل الواقع المرئي والتأثر بالفن الذي بدأ الغرب يتجاوزه وهو المعتمد على المنظور والتجسيم بالنور والظل. ولا شك بأن ذلك يدلل على أزمة في التناول وكيفية مواءمته للتقاليد المحلية في الفن الأمر الذي ما زلنا نمارسه غالبا في تأثرنا بالفن الغربي حتى اليوم.

وكان شاهزاده علي قولي ميرزا وقت رسم صورته الشخصية وزيرا للعلوم وكان عمره حينذاك واحدا وأربعين عاما. ويبدو أنه قد أراد أن يبين لنا تحضره وتأثره بالغرب من خلال كل اللازمات التي شرحناها أعلاه. ولكن هذه الصورة الشخصية تكشف لنا ليس أزمة الشخصية فحسب ولكن أزمة الفن والثقافة الإسلامية في مقابل الغرب. إن شاهزاده يحمل صورته رسالة وصلتنا صادقة وإن كانت غير ما كان يريد لها أن تحمل. فهو

هنا ينظر إلى الأمام ولكن ليس إلى الأفق كما كان يفعل الأوروبيين ويبدو أنه أراد أن يقول بإشاحة نظرته عنا بأنه لا يأبه بوجودنا الفعلي إذ هو مهموم بأمورنا الأخرى وفقا لمناصبه التي تولاها ولكن ذلك لم ينجح معه حيث نراه مشغولا بهمومه الشخصية أو على أحسن تقدير بصورته التي نراها أمامنا.

الهوامش:

1- Oleg Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton University Press, 1992, P. 44.

2 - راجع. Barbra Brend, Islamic Art, Harvard University Press, 1991, PP. 166-167, fig. 112 , والمكتبة البريطانية في http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=001138&x=5&y=6 مسجل برقم 001138 ورف cr.4938 ورقم الصفحة في الملف f.6.

3 - ساعد في قراءة وترجمة النصين الدكتور عارف الزغول أستاذ الأدب الفارسي في جامعة اليرموك، إربد-الأردن.

4 - عندما تكون ميرزا قبل اسم الشخص تعني الكاتب أو المتعلم وعندما تأتي بعده تعني الأمير والأصح أنه ابن أمير فهي اختصار لأمير زاده.

5 - Ayla Ersoy, "The Ottoman Sultans and The Art of Painting," http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/NEWSPOT/2000/May/N22.htm

6 - Fatih Ali Shah http://www.qajarpages.org/fathalishahchildren.html

7 - أصبح وزيرا للعلوم (1859-1880)، وللثقافة (1866-1873)، وللأشغال العامة (1872-1873)، وللمناجم والمنشآت العامة (1876-1878)، وللعدل (1878-1880)، ورئيس مجلس الإصلاحات الخيرية (1874-1875). وولدت له زوجته الثالثة في 1860 شاهزادة محمد حسن ميرزا الذي أصبح جنرالا وقائدا للجيوش في فارس وحاكما لمشهد في آخر أيام الدولة. نعتمد بخصوص المعلومات الخاصة بسيرة حياة شاهزاده على قولي ميرزا الشخصية والعملية على شجرة الأسرة الحاكمة Persia: The Qajar Dynasty في http://www.4dw.net/royalark/Persia/qajar19.htm 12/5/2005

8 - أنظر موقع بروني جاليري، ص 1, The Brunei Gallery. SOAS: Royal Persian Paintings http://www.soas.ac.uk/gallery/Qajar/history.html 18/5/2005

9 - وتوجد حوالي 12 لوحة أخرى تشبهها أما مقاسها 227 في 134 سم ومستعارة من متحف فرسيليا بفرنسا Musée de Versailles برقم MV 6358 إلى متحف اللوفر , إنه ثاني حاكم كاجاري (1771-1847) وقدمت اللوحة التي اتبعت التقنيات الغربية للوحة المسندية كهدية دبلوماسية إلى مبعوث نابلبون آميدي جوبير Amédée Jaubert إلى إيران في 1806أنظر موقع متحف اللوفر http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecn 6/1/206

10 - حكم من 1848 إلى 1896م إنها بألوان زيتية على نحاس ومن عمل الفنان بهرام كرمانشاهي الموجود أسفل يسار العمل مع التاريخ الهجري 1274. ويقلد في جلسته ملوك الغرب وقادته عندما يريدون أن يظهروا طبيعين وليس مثاليين. ومقاس اللوحة 36 في 22,5سم وموجودة في متحف اللوفر برقم 776, أنظر موقع المتحف، سلبق.

11 - أنظر بروني جاليري، ص 2، سابق.

12 - أنظر بروني جاليري، ص 4، سابق.

13 - دار الفنون عبارة عن أكاديمية عسكرية ولقد شملت بالإضافة إلى العلوم العسكرية تدريس الرسم والفوتوغرافيا، أنظر بروني جاليري، ص 4، سابق..

14- أنظر. Donne Stein, "Three Photographic Traditions in Nineteenth-Century Iran," Muqarans, vol. VI, 1989, PP. 112, 116.

قراءة الصورة الفوتوغرافية: تحليل سميوطيقي

عبدالمنعم الحسني[*]

ملخص:

يحتاج تحليل الرسالة المصورة إلى الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في إطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه. يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين "الأشياء" كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الإشارات (signs) الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معاني مفهومة. وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام اشاري واحد (codes)، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا.

تهدف هذه الورقة إلى تقديم تمهيد نظري وتحليل نقدي عن سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية؛ أو كيف يمكن قراءة الصورة الفوتوغرافية قراءة سميوطيقية. تبدأ الورقة بتعريف علم السميوطيقا (semiotics) أو علم العلامات أو الإشارات. كما تناقش الورقة ماهية العلامات وعناصرها، والعلامات اللغوية والبصرية، وتصنيفات العلامات والرموز وعلاقة كل ذلك بثقافة المجتمعات. تناقش الورقة كذلك أهمية الوعي بفهم معالم الصورة وقراءتها للقائم بالاتصال والمتلقي على حد سواء. تشير هذه المداخلة البحثية إلى أهمية العلامات حولنا وبالتالي أهمية الاشتراك في خارطة علاماتية ذهنية واحدة سواء على مستوى القرى والمدن في المجتمعات البسيطة أو على مستوى الدول والمدنيات الكبرى.

علم سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية لم يحظ - كغيره من فروع السميوطيقا- بالاهتمام من قبل الباحثين في عالمنا العربي؛ من هنا تأتي أهمية دراسة هذا الموضوع بأسلوب منهجي يتيح المجال للتركيز على مهارات فنية عالية وفي نفس الوقت يؤدي إلى أهداف مجتمعية واضحة وذات معاني ودلالات عميقة. كانت - ولا تزال- القراءة السميوطيقية مجالا واسعا لتدارس أيدلوجيات وأساطير المجتمعات من خلال اللوحات الفوتوغرافية؛ وبالتالي مدى تشابه أو اختلاف هذه الأساطير باختلاف المجتمعات مما يعني اختلاف الرسائل الإيحائية التي تتضمنها.

[*] أستاذ مساعد، قسم الإعلام، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.

مقدمة:

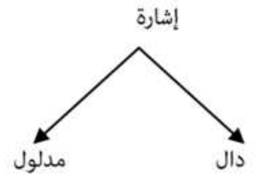
تحليل الرسالة المصورة يحتاج إلى الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في اطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه. يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين "الأشياء" كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الإشارات (signs) الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معاني مفهومة (Hall, 1997: 18) . وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام إشاري واحد (codes)، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا (Fiske, 1990: 39).

السميوطيقا (أو علم الإشارات):

ترجع أصل كلمة سميوطيقا (semiotic) أو سميولوجيا (semiology) من الكلمة الإغريقية سيميون (semeion) وتعني إشارة أو علامة (sign). وبالتالي فإن السميوطيقا تعني علم الإشارات أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق الإشارات (Bignell, 1997: 1). يمتد جذور هذا العلم إلى علماء الإغريق والفلاسفة العرب الذين كانت لهم إسهاماتهم الكبيرة في هذا الجانب (انظر: قاسم، 1986: 23). إلا أن السميوطيقا الحديثة كعلم منظم له قواعده وأصوله العلمية يرجع إلى باحثين أساسيين وهما: اللغوي السويسري فريناند دي سوسير (Fredinand de Saussure) و الفيلسوف الأمريكي تشارلز بييرز (Charles Pierce).

فريناند دي سوسير (Fredinand de Saussure)

دي سوسير المنطلق من خلفية لغوية يركز بصورة أكبر على الحراك اللغوي للاشارة وعلاقة ذلك بالمجتمع. هناك عنصران أساسيان للإشارة عند دي سوسير: الدال (signifier) والمدلول (signified). الدال هو العنصر الطبيعي (مثل الكلمة، الصورة، الصوت)، بينما المدلول هو المفهوم الذهني للاشارة وما ترمز اليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة (انظر شكل: 1).



(شكل 1: عناصر الاشارة عند دي سوسير)

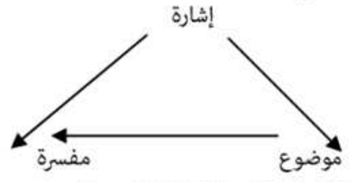
فعندما تشاهد كلمة **بقرة** مكتوبة على ورقة فإنك أمام مجموعة من الأحرف "ب" و "ق" و "ر" و "ة". هذه الأحرف هي الدال عند سوسير وهي عندما تجتمع بهذا الشكل تكون بمثابة الناقل الذي يستدعي المدلول أو المفهوم الذهني للبقرة كما هو في أذهاننا. لكن عندما يقول سائح إنجليزي بلغته لفلاح عربي لايتقنها:

(Feed your cow well) فإن النتيجة هي فقدان الاتصال بين هذين الشخصين لعدم معرفة الثاني بلغة الأول. فمن الضروري لكي تصل الإشارة واضحة المعاني من وجود لغة مشتركة أو نظام إشاري واحد. لذلك فان الإشارات اللغوية لايمكن أن تعمل منفصلة ولكن لابد من وجود أرضية مشتركة كاللغة والثقافة المشتركة لاضفاء المعني لهذه الإشارة.

ومع أهمية اللغة كونها نتاج إنساني إشاري هام - حسب دي سوسير-، إلا أن هناك أنواع أخرى من الإشارات. كما أن هناك مجالات عديدة تفرعت من علم السميوطيا ولازالت في مهدها النظري والتي هي بحاجة إلى جهود علمية كبيرة للتأسيس. من هذه المجالات سميوطيقا السينما، والصوتيات، و سميوطيقا الشم والتذوق وسميوطيقا الصورة مجال هذه الدراسة.

تشارلز بييرز (Charles Pierce)

بييرز (1931-1958) من جانبه يستخدم شكلا ثلاثي الأضلاع ليعرف العلاقة بين الإشارة والموضوع والمفسرة. الإشارة هي شيء لايمكن أن يشير إلى نفسه وإنما إلى شيء آخر وهو الموضوع. وهذه الإشارة يمكن فهمها عن طريق شخص يملك خبرة ليفسر تلك الإشارة وهذه هي المفسرة (انظر شكل: 2).



(شكل 2: عناصر الإشارة عند بييرز)

تفسير كلمة **جامعة** على سبيل المثال هي نتيجة لخبرات مستخدم هذه الكلمة؛ فهي ليست مدرسة ابتدائية أو مستشفى. لافرق في التفسير بين المتلقي والناقل فالتفسير هو عملية ذهنية لمستخدم الإشارة سواء أكان هذا المستخدم متحدثا أو مستمعا، كاتبا أو قارئا، مصورا أو مشاهدا للصورة (Fiske, 1990: 42).

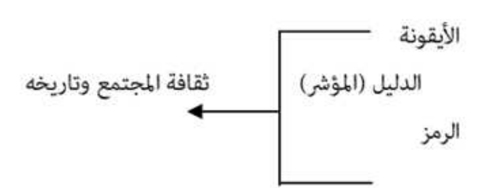
بييرز، من هذا المنطلق، يهتم بالخبرة الإنسانية لفهم الإشارة. فهو يهتم أكثر بالمعنى الذي تنتجه الإشارة من خلال خبرات الأفراد ومعرفتهم بالموضوعات.

فئات الإشارة:

هناك ثلاثة فئات أساسية للإشارة: الأيقونة (أو التمثال) والدليل أو المؤشر والرمز (Branston, 1996: 11). تحدد الأيقونة العلاقة بين الدال والمدلول. الصور الفوتوغرافية يمكن أن تعد مثالا بسيطا على الفئة الأولى للإشارة (الأيقونة)؛ بمعنى أن الشيء (طفل، حيوان، شجرة...إلخ) يكون مثل ما هو في الواقع. بينما العلاقة بين الدال والمدلول في المؤشر هي علاقة سببية. فالدخان على سبيل المثال يشيرإلى وجود نار؛ ذلك أن النار عادة تسبب

الدخان (Culler, 1981: 134) . لكن لايوجد علاقة مباشرة أو سببية بين الإشارة والموضوع في الفئة الثالثة (الرمز). فالعلاقة هنا تكون اعتباطية أو اقناعية. فالمصافحة باليد تشير إلى التحية. تنبغي الإشارة هنا إلى أنه لايوجد فصل تام بين فئات الإشارة الثلاث؛ فهي قد تكون أيقونية تمثالية ومؤشر أو رمزية.

فهم عناصر الإشارة ومكوناتها يستند إلى قاعدة مجتمعية تاريخية وطريقة تفسير واستخدام هذه الإشارة لدى مجموعة بشرية معينة لإنتاج معاني إيحائية معينة (Nichols, 1994: 37) . فقبل أكثر من ثلاثين عاما على سبيل المثال كانت إشارة "مشعل التعليم" تستعمل كإشارة مرورية تحذر السائق بتخفيف السرعة لأنه يسوق بقرب مدرسة. المعنى الإقناعي الذي يشير الإى مكان التعليم أصبح بعد فترة غريبا وغير مقنع لدى الكثيرين فتم استبداله إلى إشارة " طفلان يعبران الطريق" (Branston, 1996: 11-12) .



(شكل4: فئات الإشارة)

نظام الشفرات (Codes):

الشفرة هي عبارة عن نظام تجتمع فيها عدد من الإشارات يتم الاتفاق عليها بين أعضاء مجموعة بشرية معينة تستخدم تلك الشفرة وتضفي عليها معانيها التي نتجت عبر الخبرات السابقة الثقافية والاجتماعية لمستخدميها (Fiske, 1990: 64; O' Sulivan, 1994: 85). وهناك خمس خصائص أساسية للشفرات يمكن تلخيصها فيما يلي:

1. هناك بعد نموذجي (paradigmatic) وبعد تركيبي (syntagmatic) في الشفرات. المفهوم الأول عبارة عن وحدة واحدة أو مجموعة من الوحدات من بين عدة يمكن الاختيار من بينها. المبادىء التي تتألف منها هذه الوحدات يطلق عليها البعد التركيبي.
2. تشير كل الشفرات إلى معاني؛ فهي عبارة عن مجموعة من الإشارات التي تشير إلى شيء معين وليس إليها.
3. تعتمد كل الشفرات على اتفاق مسبق بين مستخدميها الذين يشتركون في خلفيات ثقافية واحدة.
4. تقدم كل الشفرات عمليات اتصالية وهويات اجتماعية معينة.
5. تنقل كل الشفرات عبر وسائل اتصال جماهيرية أو اتصالات مباشرة.

بعد استعراضنا لمفهوم السميوطيقا وعناصر هذا العلم من إشارات وشفرات عبر رواده وجذوره التاريخية سنركز اهتمامنا في السطور القادمة على الإشارة البصرية المصورة أكثر من المكتوبة أو المسموعة وذلك لمحدودية الورقة وتركيزها على هذا الجانب.

الرسالة المصورة:

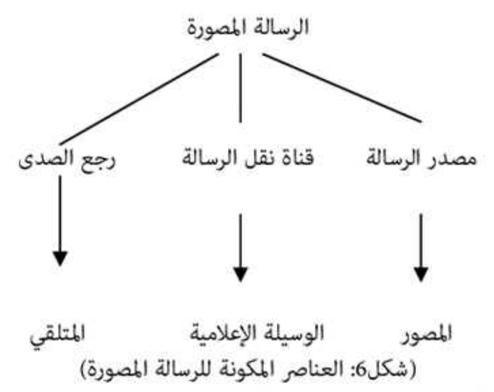
إشارات المرور الضوئية، الفساتين، الألوان، الصور الفوتوغرافية، الرسوم، المنحوتات...كل هذه عناصر تحتوي العديد من الإشارات البصرية بداخلها.



(شكل 5: إشارات بصرية يمكن فهمها دون استخدام اللغة)

لايمكن الحديث عن الإشارات البصرية دون التطرق إلى الجهود الكبيرة التي قدمها رولان بارث (Roland Barthes) في مجال السميوطيقا بشكل عام وسميوطيقا الصورة بشكل خاص. يتضح ذلك في مقاله "الرساله المصورة" (Photographic Message) الذي نشر في كتابه الشهير(31-15 :1977) Image-Music-Text .

يرى رولان بارث أن الصورة الفوتوغرافية كرسالة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة و المتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون أو من يختار الصور ويضع عناوينها أو التعليقات المصاحبة لها. أما القناة فهي الوسيلة الإعلامية سواء أكانت مطبوعة أو مرئية أو اليكترونية التي يتم عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة إلى المتلقي (انظر شكل:6).



(شكل6: العناصر المكونة للرسالة المصورة)

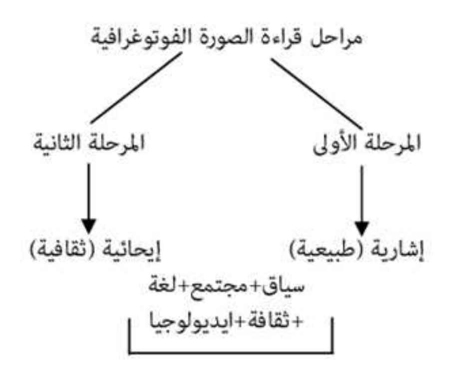
الإشارية والإيحائية في الصورة الفوتوغرافية

ويرى رولان بارث أن هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة الفوتوغرافية وهي المعنى الإشاري (Denotation meaning) والمعنى الإيحائي (Connotation meaning). المعنى الإشاري هو المرحلة الأولى من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الإشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية والمدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد. فالمعنى الإشاري للرسالة المصورة هو ماتلتقطه آلة التصوير للحدث؛ فهي عملية ميكانيكية بحتة. يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا؛ فآلة التصوير تسجل الحدث كما هو أو كما تراه العين المجردة في الواقع. ولايمكن لأي شيء آخر - حتى الرسم - أن ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع (Barthes, 1977: 44-45). يمكن القول إذن أن الرسالة الاشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها. تلك الصورة الواضحة التفسير والتي لايمكن الاختلاف عليها. لكن اذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي.

إذا كانت الإشارية في الرسالة المصورة قد عرفت على أنها العلاقة بين الإشارة والموضوع، فإن الإيحائية هي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة وتعني العلاقة بين الإشارة والموضوع والشخص المفسر (ibid: 20). نجد هنا عنصرا ثالثا قد تمت اضافته وهو الإنسان أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الإيحائي للصورة الفوتوغرافية عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التأطير أو طريقة العرض أو الإخراج النهائي للصورة.

لفهم المعنى الإيحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر. فقراءة أي صورة فوتوغرافية تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الإشارات ضمن سياقات محددة لإنتاج المعاني الإيحائية. فساعة البيج بن (Big Ben) لدى البريطانيين تعني مباشرة رمز البرلمان والديمقراطية بينما هو مكان سياحي وطراز معماري جميل لغيرهم من ملايين السواح. وصورة البقرة في بعض أجزاء الهند تمثل قيمة هامة دينية وأسطورية، فهي

لدى عدد من القبائل الهندية مقدسة، بينما لاتعني شيئا أكثر من الغذاء (الحليب واللحم) أو إشارة إلى الريف في مجتمعات أخرى مثل بريطانيا ونيوزلندا. وقد تعني البقرة في مفهومها الذهني للعرب مثلا دلالة على الغباء أو عدم المفهومية (انظر شكل:7). بعد انتشار مرض جنون البقر، تشكلت صورة ذهنية أخرى للبقرة حيث برزت مفاهيم الجنون المرتبط بهذا الحيوان.



(شكل7: مراحل قراءة الصورة الفوتوغرافية سيميوطيقيا).

هناك ستة عناصر أساسية - حسب بارث (1977) تؤثر في إنتاج وتعميق المعاني الإيحائية في الصورة الفوتوغرافية بشكل عام وهي: التأثيرات الخادعة (trick effects) ووضعية الصورة (Pose) والموضوع (object) وجاذبية الموضوع للتصوير (photogene) والجمالية (aestheticism) والتركيب (syntax).

1- **التأثيرات الخادعة** (trick effects)

يمكن استخدام التقنية القديمة مثل المونتاج اليدوي أو التقنيات الحديثة مثل التراكيب الرقمية في عمليات مزج أكثر من صورة في صورة واحدة وبالتالي معنى مخالفا عن عرضها لوحدها.

2- **وضعية الصورة** (Pose)

وضعية الصورة المشهورة التي التقطها مصور البورتريه الشهير يوسف كارش لرئيس الوزراء الأسبق ونستون تشرشل أكبر مثال عن أوضاع الغضب والتوتر والغليان التي كان يعيشها تشرشل في تلك الفترة الحرجة التي مرت بالعالم. وقوة اللقطة في اختفاء السيجار الكوبي (رفيق تشرشل الدائم) منها.



تشرشل كما صوره كارش

3- **الموضوع** (object)

طاولة مكتب.. عليها ألبوم صور.. نوتات موسيقية.. قنينة زهور.. الزهور ذابلة.. علبة أدوية.. أشرطة مسجلة تبرز منها مقاطع من عناوينها سواح..قارئة الفنجان.. نبتديء منين الحكاية.. الصورة مأخوذة بالأبيض والأسود مع إضاءة خافتة يغلب عليها القتامة. من كل الإشارات الموجودة وبعد تحليل الشفرات نعرف أننا في غرفة لفنان (النوتات الموسيقية + الأشرطة المسجلة)، الجو قاتم يوحي بالكآبة والفراق (زهور ذابلة+ تقنية الإضاءة)، عناوين الأشرطة توحي أنها لفنان عربي (اللغة).. ألبوم الصور يوحي باسترجاع الذكريات.. الأدوية توحي بالآلام والمعاناة التي كان يعاني منها الفنان.. من خلال معرفتنا بسياق المجتمع وثقافته نعرف أنها أغاني الفنان الراحل عبدالحليم حافظ؛ والصورة مأخوذة بمناسبة ذكرى وفاته.

اللوحة التالية حملت عنوان "موت وميلاد". العمل يمتلىء بالايحاءات ودلالاتها. لكن إيحاءات هذا العمل انسانية عامة أكثر من مجتمعية ضيقة. فالجمجمة والأيدي المتكسرة على رأسها ودلالات اللون الأسود الذي يغلف اللوحة دلالات تشاؤمية قاتمة تسير في اتجاه الموت. في حين أن الشمعة توحي بالحياة.



تصوير: عبدالمنعم الحسني

4- **جاذبية الموضوع للتصوير** (photogene)

الصورة هنا نفسها رسالة إيحائية. تأتي هذه الإيحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وابداع مايريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الإضاءة والديكور وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير

الفوتوغرافي التي تساعد على إبراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بحد ذاتها عنصر جذب له دلالاته الإيحائية.



المصدر: http://www.nabdh-alm3ani.net/oman/ompictures.htm

الصورة تشير إلى "جلسة الاحترام" كما هو متعارف عليه في المجتمع العماني و بعض المجتمعات الخليجية والعربية المحافظة. بينما في مجتمعات أخرى قد لا تعني شيئا أكثر من مجرد لقطة فنية وحركة نادرة للخيل العربي.

5- **الجمالية** (aestheticism)

إذا كانت التقنية هي الأساس في البند السابق فان القواعد الفنية التي تساعد على صنع الايحائية هنا؛ وذلك من خلال مراعاة المصور الفوتوغرافي لقواعد الفن العامة في التكوين والخط والتوازن والتباين وغيرها من القواعد الأساسية في الفن.



تصوير: عبدالمنعم الحسني

6- **التركيب** (syntax)

عندما يجتمع عدد من الصور المتلاحقة لحدث ما فإن تأثيرها الإيحائي قد يكون أكبر. من أشهر الأمثلة هنا صورة حرق الراهب البوذي لنفسه حتى الموت في عام 1963 في مظاهرة ضد ماكان يعتقده البوذيون باضطهاد الحكومة الفيتنامية للبوذيين (انظر: Evans, 1978:175; Faber, 1978: 132).

والصور المتلاحقة التي يقدمها الباحث جاءت بعنوان "الفقد" لها تأثيرها الإيحائي الذي لا يمكن أن يحدث بصورة واحدة فقط.

اللون مقابل الأبيض والأسود:

من القضايا المثيرة للجدل في عالم التصوير وقوة اللوحة والمعاني الإيحائية التي تعمقها هي استخدام الألوان أو عرضها بالأبيض والأسود. يرى كوبر (Kober) أن الصورة الملونة تحمل كمية كبيرة من المعلومات يمكن أن تفقد عند استخدام الأبيض و الأسود فقط (233 :1995) لكن ميلي (Milli) يعتقد أن الصورة الملونة تحتاج إلى سرعة أبطأ عادة من تلك المأخوذة بالأبيض والأسود (cited in Schuneman, 1972:86). إلا أن حديث ميلي لايعتد به كثيرا الآن ذلك أنه قديم نسبيا (1972)؛ فهذه المشكلة قد تم التغلب عليها مع اختراع أفلام ذات حساسية عالية تصل إلى (1600 ASA) وبالتالي لم تعد عائقا وكذلك الأمر في التقنيات الرقمية الحديثة.

لكن يمكن القول: إن على من يصور بالألوان عليه أن يعرف أثر الألوان ومعانيها في الصورة ولايأتي اختياره للألوان اعتباطا.

أخذ أكثر من لون أساسي في الصورة قد يشتت النظر، كذلك فإن تصوير الخلفية مشوشة (out of focus) قد لايكون مناسبا، لابد أن يكون [تصوير الخلفية] محايدا في الألوان، إن صندوقا أحمر اللون أو ورقة صفراء تجذب العين سواء إذا كانت الخلفية مشوشة (out of focus) أو محددة المعالم (Keen, 1995: 140) .

من جانبه يضيف هلسمان نقطة أخرى عند استخدامنا للألوان، فيرى أنه يلتقط الصورة ملونة عندما يعتقد أنها تضيف شيئا للقصة المصورة، فبعض الأجزاء عندما تكون حمراء، زرقاء أو خضراء، فإنها تضيف بعدا آخر لمضمون الصورة (cited in Schuneman, op.cit: 86).

كذلك فإن استخدام الألوان مقابل الأبيض والأسود يعتمد على موضوع الصورة. ذلك أن بعض الصور تحتاج إلى أن تكون ملونة بينما البعض منها من الأفضل أن تكون بالأبيض والأسود. فموضوع مثل الفقر مثلا من الصعب تصويره كموضوع مأساوي بالألوان. لأن هذا الموضوع سيتحول إلى صورة جمالية والسبب يكمن في جاذبية الصورة الملونة. بينما معظم صور المناظر الطبيعية تكون زاهية بالألوان لأنها مواضيع غنية باللون حالها حال موضوعات مثل عروض الأزياء والمسرح والعروض الموسيقية الاستعراضية (ibid: 87).

إجمالا على المصور أن يتأكد ويعرف متى يستخدم الألوان أو يصور بالأبيض والأسود ما دامت لديه الامكانات لذلك. كما تبقى رؤية المصور الفوتوغرافي والرسالة التي يود أن يوصلها الى من يشاهد أعماله هي الفيصل في هذا الموضوع بعد تعرفه بالطبع من مزايا و عيوب الألوان أو الأبيض والأسود.

الأسطورة والأيدلوجيا في الصورة الفوتوغرافية:

الأسطورة - حسب بارث - هي طريقة ثقافية للتفكير في شيء ما. فإذا كانت الايحائية هي المرحلة الثانية من قراءتنا للإشارة، فإن الأسطورة هي المرحلة الأخيرة من المعنى الثاني للمدلول (انظر شكل: 6).

وبالتالي فإن الأساطير هي رؤية الإنسان في مكان ما للعالم. فهي تمثل "الثقافات البدائية، السلفية أو أنماط التفكير ما قبل المنطقية... والتي تمتد جذورها في الماضي البعيد وفي اللاوعي الجماعي" (غيرو، 1984: 133).



(شكل 6: المرحلة الأولى والثانية لتشكيل المعاني)

ورغم أن المجتمعات الحديثة تشير إلى العقلانية (الشكلانية على الأقل) التي تسير عليها الفئات البشرية وتفكير ما بعد الحداثة، إلا أن العلم الحديث يؤكد عكس ذلك. فنظريات علم النفس الاجتماعي تشير إلى أن الإنسان – كفرد وجماعة - في تصرفاته ومعتقداته لاينفعل للأشياء ولكن لعلامات الأشياء. فاختيارات الإنسان التي تلبس ملبس العقلانية في ظاهرها تخضع لعلامات ذات أصول أسطورية (المرجع السابق: 134). فمائدة فرنسية بدون نبيذ تشكل صدمة للفرنسي كون شرب الخمر فعل جماعي قسري للشعب الفرنسي على سبيل المثال.

إن المجتمع يسمي من لايؤمن بالخمرة مريضا أو عاجزا أو فاسدا؛ ولا يسعى المجتمع إلى فهمه (فهما فكريا ومكانيا). وبالمقابل فمن يعاقر الخمرة يعطى شهادة حسن سلوك؛ لأن معرفة الشرب أو التعاطي هي تقنية وطنية تقيم الفرنسي، وتبين قدرته على التجلية، وتظهر مدى مراقبته لذاته ومدى مخالطته للناس (المرجع السابق: 135).

في حين تخيل وجود زجاجة نبيذ على مائدة عربية مسلمة، لاشك أن الصورة تصدم المشاهد العربي المسلم لأن معاقرة الخمر في مجتمعه تعطى شهادة سوء السلوك؛ رغم قدم وجودة النبيذ العربي في الجزيرة العربية. لكن بعد مجيء الإسلام وتحريمه للخمر ترسخت أسطورة جديدة زرعها الإسلام عن معاقرة الخمر.

علم الأساطير إذن يساعدنا على قراءة الرسائل المصورة والمكتوبة عبر المعاني الإيحائية التي تحملها. رؤية مجتمع معين أو مجموعة بشرية معينة حول الحياة والموت، اللـه والإنسان، الخير والشر، الذكورة والأنوثة ...إلخ كلها تساعدنا على فهم مانرى أو نسمع أو نقرأ بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا على هذه الأساطير التاريخية والثقافية التي تشكلت في أذهاننا عبر الآف السنين.

صورة الجندي الفرنسي الأسود يقدم التحية للعلم الفرنسي يدلل- حسب بارث - على "استعمارية فرنسا". لايمكن تفسير الجندي الأسود يخدم تحت السلطة الفرنسية بدون ربط الصورة بالاستعمار الفرنسي وتاريخها الطويل في افريقيا. فالتاريخ والسياسة عاملان أساسيان لتفسير الرسالة المصورة.

(شكل 7: الجندي الفرنسي دلالة سيميولوجية)

المصدر: (1994) Chandler الناس- حسب ستيورات هول (Hall)- الذين يشتركون في ثقافة واحدة تتكون لهم "خارطة ذهنية واحدة" وبالتالي يشتركون في تفسيرهم للرسائل المصورة ومن الصعب على من هم خارج هذه الخارطة فهم هذه الرسائل المصورة (Hall, 1997: 19). في نقده لنموذج سوسير السميوطيقي، يرى هول (Hall) أن سويير أعطى اهتماما كبيرا لعنصرين فقط من عناصر الإشارة وهي الدال والمدلول. لكنه أهمل كيفية تكون العلاقة بين هذين العنصرين؛ هذه العلاقة أسماها هول المرجع (Reference). وبالتالي نجد أن هول يتفق مع بييرز في تركيز الثاني على العلاقة بين الاشارة والموضوع فيما أسماه المرجعيات (Referents). كما أن الاثنين يشتركان مع بارث في أهمية البيئة المحيطة (context) والثقافة المشتركة لفهم المعاني الإيحائية للإشارات.

حركة الجسم وانطباعات الوجه والإيماءات (Gestures)، إلخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارىء لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الأيديولوجية أو الأسطورية (Hall, 1981؛ توسان، 2000: 27). وتعرف الأبعاد الأيديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين. نجد ذلك واضحا في الصور الصحفية أو الصور التلفزيونية الإعلامية أكثر من الصورة الفوتوغرافية الفنية والتي تعبر عن المعاني الإيحائية بطرق غير مباشرة عادة (انظر الحسني، 1999: 95- 104).

إذا كان تركيز بارث (Barthes) على الأسطورة في تفسيره للرسائل المصورة فإن هول (Hall) يوجه التفكير أكثر إلى المعاني والخصائص الأيديولوجيه لهذه الرسائل (انظرWollacott, 1986: 100). وبالتالي فإن المعاني الأيدلوجية تختلف حتى في المجتمع نفسه. أو يمكن أن يكون الأب له اتجاه أيديولوجي مختلف عن الابن وبالتالي يفسر مايرى حسب اتجاهاته. كذلك فإن من يملك القوة دائما يحاول فرض سيطرة المعاني الأيديولوجية التي يريدها من خلال الوسائل الإعلامية عادة.



تصوير: War's Toll Bettmann

عندما تفلت الصورة من سلطة الرقيب فانها قد تحاول تشكيل أساطير وأيدلوجيات جديدة غير مسبوقة بعيدا عن تلك الصور التي كرستها الوسائل الإعلامية عبر سنوات طويلة. الجندي الأمريكي في العراق والضغوطات النفسية التي يتعرض لها يمكن تحويلها صورا فوتوغرافية فنية وبالتالي تبدأ صورة أخرى في التشكل غير الجندي الأمريكي المتفوق دائما.

حركة الجسم وانطباعات الوجه والإيماءات (Gestures)، إلخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارىء لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الأيديولوجية أو الأسطورية. وتعرف الأبعاد الأيديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين.

خاتمة:

قدمت هذه الورقة تمهيدا نظريا مع بعض المحاولات التطبيقية حول قراءة الصورة الفوتوغرافية الفنية قراءة سميوطيقية. أشارت الورقة إلى أهمية العلامات حولنا وبالتالي أهمية الاشتراك في خارطة علاماتية ذهنية واحدة سواء على مستوى القرى والمدن في المجتمعات البسيطة أو على مستوى الدول والمدنيات الكبرى. علم سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية لم يحظ - كغيره من فروع السميوطيقا - بالاهتمام من قبل السميوطيقيين؛ من هنا تأتي أهمية دراسة هذا الموضوع بأسلوب منهجي يتيح المجال للتركيز على مهارات فنية عالية وفي نفس الوقت يؤدي إلى أهداف مجتمعية واضحة وذات معاني ودلالات عميقة. تختلف المعاني في الصورة الى الواضحة المباشرة و الإيحائية الماورائية التي يمكن أن تنتج عن طريق وضعية الالتقاط، والتأثيرات الخاصة، والمعايير الجمالية في اللوحة، والمشاهد المتعاقبة. كما أن نوعية الصورة من حيث الألوان ودلالالتها أو الأبيض والأسود وتدرجاته تقدم معاني ايحائية متغيرة. كانت - ولا تزال - القراءة السميوطيقية مجالا واسعا لتدارس أيدلوجيات وأساطير المجتمعات من خلال اللوحات الفوتوغرافية؛ وبالتالي مدى تشابه أو اختلاف هذه الأساطير باختلاف المجتمعات مما يعني اختلاف الرسائل الايحائية التي تتضمنها.

المراجع العربية:

- الحسني، عبدالمنعم (1999)، "الصورة الصحفية بين الثقافة ...و الأيديولوجيا" في مجلة نزوى، العدد التاسع عشر، يوليو، ص: 95-104
- توسان، برنارد (2000) ما هي السيميولوجيا (ترجمة محمد نظيف)، الطبعة الثانية،الدار البيضاء، بيروت: أفريقيا الشرق.
- غيرو، بيار (1984) السيمياء (ترجمة أنطوان أبي زيد)، الطبعة الأولى، بيروت، باريس: منشورات عويدات.
- قاسم، س. (1992) "مفاهيم السميوطيقا"، في نصر أبوزيد وآخرون، سميوطيقا، القاهرة: دار الجيل.

المراجع الأجنبية:

- Al-Hasani, A. (1996) Pictures in the Omani Press: a Study of News Photographs in the Daily Arabic Newspapers, (MA Thesis), Cardiff: University of Wales.
- Barthes, R. (1977) Image Music Text, London: Fontana.
- Barthes, Roland ([1957] 1987): Mythologies. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland (1967). Elements of Semiology (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape.
- Berlo, D. (1960) The process of Communication: An Introduction to Theory and Practice, San Francisco: Pinehart press.
- Bignell, J. (1997) Media Semiotics; An Introduction,: Manchester: Manchester.
- University Press.
- Branston, G. and Stafford, R. (1996) The Media Student's Book, London and.
- New York: Routledge.
- Chandler, Daniel (1994): Semiotics for Beginners [WWW document] URL http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html [2003/8/6].
- Culler, J. (1981) 'Semiology: the Saussurian Legacy', in Bennett, T, et, al. (eds.), Culture, Ideology and Social Process London: The Open University Press, pps. 129-43.
- Eco, U. (1976): A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press/London: Macmillan.
- Fiske, J. (1990) Introduction to Communication Studies, London: Methuen.
- Guiraud, P. (1975) Semiology, London, Heneley and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Hansen, A, et, al. (1998) 'Analysing Visuals: Still and Moving Images', in Mass Communication Research Methods, London: Macmillan.
- Hall, S. (1981) 'The Determinations of news photographs', in Cohen, S., and J. Young, (eds), The Manufacture of News: Deviance, Social Problems and Mass Media, Revised Edition, London: Constable.

- Hall, S. (1997) 'The Work of Representation' in Hall, S. (ed) Representation; Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage.
- Hodgson, F. (1993) Sub-editing: A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production, (Second Edition), Oxford: Focal Press.
- Jensen, K. (1995) The Social Semiotics of Mass Communication, London: Sage
- McQuail, M. (1994) Mass Communication Theory: An Introduction, (Third Edition), London: Sage Publication.
- Morgan, J. (1994) See What I mean?; An Introduction to visual communication. (Second Edition), London: Edward Arnold.
- Nichols, B. (1994) 'The Analysis of Representational Images', in Corner, J. and Hawthorn, J. (eds.) Communication Studies: An Introduction, (Forth Edition), New York: Routledge, pps.36-41.
- O'Sullivan, et.al.(1994) Studying the Media: An Introduction, London: Edward Arnold.
- Peirce, Charles S (1966): Selected Writings. New York: Dover.
- Saussure, Ferdinand de (1974): Course in General Linguistics (trans. Wade Baskin London: Fontana/Collins).
- Sackman, J. (2003)
- Webster, F. (1980) The New Photography, London: John Calder.
- Woollacott, J. (1986) 'Messages and Meanings', in Gurevitch, M, et.,al., Culture, Society and the Media, London: Routledge, pps.91-112.

الصورة الفوتوغرافية وفاعليتها في فنون الكتاب المعاصرة

ا. م. د / أحمد رجب منصور صقر*

مقدمة:

لا يمكن تصور الحياة المعاصرة من دون الصورة، فالصور موجودة في كل لحظة، وفي كل مكان، إنها تتدفق وتتفجر في كل لحظة من لحظاتنا اليومية، إننا نعيش بالتأكيد في ((عصر الصورة)) كما قال (آبل جانس) عام 1926م.

ونعيش في حضارة الصورة، كما قال الناقد الفرنسي ((رولان بارت))، ولم تعد الصورة تساوي ألف كلمة - كما جاء في القول الصيني المأثور- بل صارت بمليون كلمة و ربما أكثر.

لقد أصبحت الصورة مرتبطة حاليا على نحو لم يسبق له مثيل بكل جوانب حياة الإنسان، وأول إنسان عرف الصورة هو بلا شك إنسان المجتمع البدائي "حين جعل من كوة الكهف عدسة يلتقط فيها أشياءه وهواجسه وطقوسه الأولية إن أبناء هذا المجتمع البدائي هم أول من وثقوا مرحلتهم الذهنية بوساطة رسوماتهم وكأنهم يحاولون مناجاة مرحلة مقبلة، تلك الرسومات كانت تعبيرا عن إنسانية تتدرج في رقيها الروحي وأيضا انعكاسا نكوصا بأن يعوض الإنسان عن الحيوان الذي لا يستطيع اصطياده، أي أن الصورة هنا هي عملية تعويضية عن الإمساك بالمقصد الواقعي والحاجة الخارجية وبغض النظر عن أن الصورة تعبير معرفي أو غير معرفي، فهناك مقولة علمية تعد الصورة تطورا خارجيا صناعيا، إلا أنها تبقى رهينة كونها تعبيرا ذوقيا لصورة حتى في أشد انكباب المهنية التوثيقية، لا تفك الدقة فيها بدون الرقة، الأمر الذي يضطرنا لمخالفة تيارات فلسفية عديدة"[1].

وقد اختلف العلماء و الباحثون اختلافا واضحا في تعريف التصوير الفوتوغرافي، بوصفه علما أو فنا فمنهم من يرونه فرعا من فروع الفيزياء وهناك من يعده فرعا من فروع الكيمياء، يضاف إلى ذلك أن علماء الرياضيات يعتبرونه تطورا طبيعيا ونتاجا فهم الرياضيات، بينما يرسخ في أعماق الفنانين والمصممين على أنه فن تشكيلي من الدرجة الأولى فعندما بزغ التصوير الضوئي بإمكاناته الهائلة في تسجيل المناظر واختزال الزمن، وقطع أجزاء منه، وبدأ التنافس الشاق بين الرسام والفوتوغرافي وعلت في ساحة النقد الفني تساؤلات، هل الفوتوغرافي فنان أم إنسان يزاول عملا لا دخل له بالفن والإبداع والقدرة على الخلق وما هي علاقة التصوير الضوئي بالفنون التشكيلية ولا

---

* الاستاذ المساعد بكلية الفنون الجملية - جامعة المنيا - مصر.
والأستاذ المشارك بجامعة عمان الأهلية - كلية الآداب و الفنون - قسم التصميم الجرافيك.

سيما الفنون الجماهيرية ومنها الجرافيكية، فالحقيقة أن المزج المشوش بين التصوير الضوئي والفنون الأخرى، كالرسم الذي كان منذ البداية عائقا أمام التصوير الضوئي بوصفه إبداعا فنيا، ورغما عن التأثير المتبادل بين الرسم والصورة أو الرسام والفوتوغرافي سواء أدراك كلاهما هذا التأثير أم لم يدركه، فما بالنا اليوم وقد تطورت فنون التصوير الضوئي حتى بات يطلق على هذا العصر عصر الصورة. فالصورة أصبحت موجودة في كل مكان، تتفجر من وسائل الميديا الجديدة والمتطورة تطورا سريعا لحظة بعد لحظة، فالصورة الآن ترتبط بجوانب حياة الإنسان ارتباطا لم يسبق له مثيل ولا سيما الوسائل المرئية، والانترنت، وفنون الإعلام و الإعلان، وصارت ذات دور مهم في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حينا و أشكال سلبية حينا آخر، فهناك حضور قوي للصورة في الأسواق، والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للسينما و المسرح، وفي قاعات الفنون التشكيلية وفي البطاقات الشخصية، وفي الهواتف المحمولة وفي الملاعب..إلخ.

يضاف إلى ذلك مساهمة علوم الصورة وتقنياتها و تجلياتها في عمليات التربية والتعليم، ولا سيما الصور التوضيحية، والرسوم المصاحبة للنصوص المكتوبة وكذلك أغلفة الكتب بالإضافة إلى الملصقات، و لصحيفة اليومية، والمجلات، أي في جميع فنون الكتاب بصورة عامة، ومن هنا تأتي أهمية البحث.

أهمية البحث:

الصورة الفوتوغرافية هي - بطبيعة الحال - مواد من صنع الإنسان، ولكن جاذبيتها إنما تبدو في عالم مشحون بالآثار الفوتوغرافية، كما تمتلك مكانة المواد التي يعثر عليها عثورا؛ وعلى هذا، فالصورة الفوتوغرافية تتاجر في وقت واحد بالرفعة التي يمتلكها الفن، وبالسحر الذي يمتلكه الحقيقي، وإنها سحب من الفناتازيا، وهي كذلك قذائف من المعلومات، وقد صار التصوير الفوتوغرافي الفن الجوهري للمجتمعات الباذخة المبذرة القلقة، وكذلك صار أداة لا يستغنى عنها في الثقافة الجماهيرية الجديدة التي تشكلت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

وتأتي أهمية البحث من معايشتنا في عالم تتخلله الصور بشكل خاطف وسريع، والتي تتوالد وتضغط وتؤثر وتهيمن؛ لذلك لم تصبح الصورة بألف كلمة كما جاء في القول الصيني المأثور بل بمليون كلمة، وربما أكثر ويؤكد ذلك أرسطو قبل آلاف السنين عندما قال:

((إن التفكير مستحيل من دون صورة))، فإذا كان هذا بعض آراء الأقدمين، فما بالنا في عصر تدفق الصورة وحضورها الذي له، بلا شك، تأثير على جوانب التصميم عامة وفنون الكتاب خاصة.

((غلاف، رسوم توضيحية، ملصق، صحيفة يومية، مجلة....الخ)) أيضا تأتي أهمية البحث من افتقار المكتبة العربية إلى دراسات تعنى بالعلاقة بين الصورة الفوتوغرافية ونون الكتاب.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى رصد التأثيرات والفعاليات، إيجابية كانت أو سلبية للصورة الفوتوغرافية على فنون الكتاب، ليس ذلك فحسب بل تتعرض - كذلك - للدور الجمالي والوظيفي للصورة الفوتوغرافية والرقمية في فنون الكتاب.

فرضيات البحث:

هناك مجموعة من الافتراضات للبحث يعرضها الباحث على شكل أسئلة وسوف يحاول جاهدا الإجابة عنها سواء كان ذلك بالسلب أو بالإيجاب،و هي:

- هل كان للصورة الفوتوغرافية أثر على فنون الكتاب؟
- هل أثرت الصورة الفوتوغرافية في الطرق التقليدية للتصميم في فنون الكتاب؟
- هل لتطور الصورة إلى صورة رقمية تأثيرات في عمليات التصميم الجرافيكية ولاسيما في فنون الكتاب؟

حدود البحث:

لا شك أن الصورة الفوتوغرافية، كما جاءت في المقدمة تستخدم في جميع مجالات حياة الإنسان المعاصر ولا سيما مجالات الفنون، ولكن حدود البحث سوف تقتصر على المجالات الجرافيكية الخاصة بفنون الكتاب وهي: ((غلاف الكتاب والمجلة، والملصقات، والصحيفة اليومية))، أما الحدود الزمنية فهي من بداية ظهور التصوير الضوئي عام 1839 م حتى الوقت الحاضر.

مادة البحث:

شاء القدر أن يكون للتصوير الفوتوغرافي جانبه الفني المحض وجانبه العلمي، ومع أن الفن و العلم كلمتان تبدوان متعارضتين منذ زمن طويل، لأن الفن -كما نعرف- هو نوع من الإبداع البشري يقدم ثمرة محصلة العواطف الإنسانية، في حين أن العلم يميل إلى اكتشاف الحقائق والقوانين التي تندرج تحت لوائها قوى الطبيعة وفاعلاتها حتى داخل الفن نفسه، وما أكثر المجالات الفنية التي دخل فيها العلم.

ولكن ما يهمنا هنا هو مجال الصورة الفوتوغرافية التي استخدمت في تصوير التراث، والكتب المصورة تسجيليا، ولا يمكننا أن نغفل دور التصوير الضوئي البالغ الحيوية في عملية نقل معبدي ((أبو سمبل)) من موقعهما القديم إلى الموقع الجديد، ((فقد وضعت الآت التصوير للحصول على صور متكاملة لواجهات وزوايا المعبدين، وتم تصوير كل حجر،وكل حفرة،وكل علامة تركها المصري القديم على جنبات الأحجار الصلدة، وعندما تم تقطيع المعبدين ونقلهما أعيدت كل القطع إلى مواقعها الأصلية بفضل العلم، وبفضل بعض من قدرة التصوير))[(2)].

يضاف إلى ذلك جوانب كثيرة من التصوير الضوئي التي تطورت وتعددت مجالاتـه، ولا سـيما بعـد أن تحول إلى الصورة الرقمية، ولا شك أن من أهم المجالات التي تأثرت بذلك هي مجالات الاتصال الجماهيري والتي تعني نقل الأفكار من فرد إلى آخر، أو من فرد إلى جماعة، أو من فـرد و جماعـة إلى مجتمـع يتكـون من حشد من الناس منفصلين عن بعضهم ماديا أو غير منظمين اجتماعيا، أو غير قادرين على العمل بشكل موحد، كأفراد يقرؤون صحيفة واسعة الانتشار، أو مجلات أسبوعية....إلخ، ودلالة الاتصال الجماهيري دلاله إعلامية في المقام الأول، ومن وسـائلها لتوصـيل الرسـالة بـين المرسـل و المتلقـي[3] منهـا: الكلمـة المطبوعـة المقروءة، والصورة الثابتة والتي تعد أهم وسيلة اتصال Mass media ومجالات الجرافيك، ولا سـيما فنـون الكتاب بما تشمله من أغلفة كتب، ومجلات، وصحف،وملصقات التي تعتبر جميعها مجالا خصبا لاسـتخدام الصورة الفوتوغرافية بصور متعددة ومتنوعة؛ و قبل التعرض لاستخدامات الصورة في الأعـمال الجرافيكيـة، يجد الباحث أن من المهم أن يمهد لذلك باختصار عن أنواع الصورة وتعريفها.

أولا: تعريف الصـورة

((لا تفكر الروح أبدا من دون صورة))

هكذا قال أرسطو، و القواميس تعطي عشرات التعريفـات لكلمـة - صـورة - بـدءا مـن الإشـارة إلى عملية إعادة الإنتاج أو النسخ للشكل الخاص بالإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل مـا يظهـر عـلى نحو خفي، وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفـات عـلى اسـتخدامات علميـة وأدبيـة وفلسـفية، وإن كانت كلمة صورة Image تمتد بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon والتي تشير على التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى IMAGO في اللاتينية، و Image في الإنجليزية.

وكما هو واضح فإن مصطلح الصورة - كما جاء في اللاتينية- يعنـي المحاكـاة، ومعظـم الاسـتخدامات القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول المعنى نفسه، ومن ثم توجد معان متقاربة وربمـا مترادفـة مـع هذا المعنى في مجال الاستخدام السيكولوجي، مثل: التشابه، والنسخ، وإعادة الإنتاج... إلخ

أما في اللغة العربية فإن كلمة الصورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب:((وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير و التماثيل))، هذا يقودنـا لعـرض أنواع الصور.

أنواع الصـور:

هناك تنويعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح، بعضها يرتبط بالصورة الإدراكية الخارجية، أو الصورة العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصور بالمعنى التقنـي والآلي، أو حتى

الرقمي، وسوف يعرض البحث أنواع الصورة دون تعريفات لها حيث لا يتسع المجال هنا لتعريفها. وقد حصر العلماء و الباحثين أنواع الصور في ستة عشر نوعا وهي:

الصورة البصرية، والصورة الذهنية، والصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية، وإعادة إنتاج لها، والصورة التي تشير إلى الاتجاه العام ونحو المؤسسات والأفراد والشعوب، وصورة الأحلام وصورة التخييل Fantasy، وصورة الخيال Imagining Image وهي: القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصورة والتصورات الجديدة، والصور اللاحقة After Image وهي: الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين، والصورة الإرتسامية Eidetic Image، وصورة الذاكرة Memory Image و هو: نوع من التفكير المألوف في الحياة اليومية والصورة الرقمية Digital Image، والصورة الفوتوغرافية والصورة المتحركة Moving Image، وصورة التلفزيون، وصورة الواقع الإفتراضيVirtual Reality وهي: صورة منتج من خلال تكنولوجيا رقمية والصور السادسة عشر والأخيرة هي الصورة التشكيلية، وتتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم و لتصوير الملون... إلخ

ولكن ما يشغلنا في المقام الأول هنا هما: الصورة الفوتوغرافية والصورة الرقمية[4].

أولا: الصورة الفوتوغرافية:

هي الصورة التي تلتقط بوساطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون صورا لأشخاص، أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته اليومية، فإذا كان الفنان التشكيلي يستخدم الفرشاة ليحقق ويبرز عناصره الفنية في لوحاته فإن المصور الفوتوغرافي يطوع الضوء ليناظر عملها.

ومن هنا اشتقت كلمة فوتوغرافي Photography وهي كلمة مركبة من لفظين

الأول: فوتو، وتعني الضوء

والثانية: جرافي،ومعناه :الرسم والكلمة- إجمالا- تعني: الرسم بالضوء.

والتصوير الفوتوغرافي هو فن محدد للغاية؛ لان القوى الحقيقية للانتقاء الرفض محدودة للغاية، ومسورة بأسوار ثابتة وحدود ضيقة، وقد صاغ (مارشال ماكلوان) رأيه وفق نظرية(الساخن والبارد) في تقسيمه وتوصيفه لتأثير وسائل الاتصال على الفرد والمجتمع، فالصورة الفوتوغرافية ذات تعريف عال من الناحية البصرية، وهى وسيلة ساخنة؛ لأنها تمد واحدة من حواس الإنسان (البصر) إلى درجة عالية من الشدة،ولا تترك له شيئا لكي يملأه أو يكمله[5].

والصورة الفوتوغرافية هي أكثر الوسائل شفافية ومباشرة في الاقتراب من الواقع، وأصبحت وسيطا جماهيريا وتقول (سوزان سو نتاج S. Sontay) في كتابها عن الصورة الفوتوغرافي: هي خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صورة الكاميرا وهى القوة المثالية للوعي خلال سعته المحموم الخاص لاكتساب المعلومات: ورغم

إسهام الصورة الفوتوغرافية في تطور، فنون كثيرة ولا سيما فنون الجرافيك.لكنها تبدو أنها تشهد موتها الثاني بعد موتها الأول حينما تجلى ظهور وتنامي فنون الشاشة: (السينما، والتلفزيون) وهذه مقولة ليست بالبساطة التي تبدو عليها، ولكنها مقولة جديرة بأن تنظر إليها بشكل أعمق فنحن الآن نشهد ميلاد حقبة جديدة، وحقبة ما بعد التصوير الفوتوغرافي وتمثل هذه الحقبة نوعا من التطور في التكنولوجيا الكترونية الرقمية الجديدة الخاصة بتسجيل الصورة، ومعالجتها، وتبادلها وتخزينها، فأصبحت الصور الثابتة مجرد عنصر صغير في ذلك العالم الكبير الذي أطلق عليه اسم الميديا الفائقة أو العليا Hypermedia[6].

ثانيا الصورة الرقمية:

تختلف عن الصورة الفوتوغرافية في أنها مولدة من خلال الكمبيوتر Computer Generated، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر، وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة، وكذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول إليها، والتعامل معها، أو معالجتها، وتخزينها في الكمبيوتر، أو على مواقع الانترنت أو إنزالها...، وضاف إلى ذلك أنه بالإمكان تحويل صور فوتوغرافية قديمة، كانت أم جديدة عن طريق ماسح الصور Scanner إلى صورة رقمية، وتخزينها على قرص مرن Floppy Disk، أو الاسطوانة المدمجة CD.ROM والصور المخزنة بهذه الطريقة تكون عادة ذات جودة أفضل بكثير من الصور التي تلتقط بالكاميرا الديجتال، وبالإمكان القيام بعمل تغييرات والمونتاج الذي تريده على هذه الصور.

الكاميرا الرقمية:

تعد الكاميرا الرقمية من أحدث طرق الإنتاج الفوري للصور، وتعتمد الفكرة الأساسية في عمل الكاميرا الرقمية علي استخدام شرائح ذات حساسية تحول هذه الشرائح الضوء إلي إشارات رقمية.

وتقوم هذه الكاميرات بالتقاط الصور وتخزينها حيث يوجد في الكاميرا ذاكرة كافية لتخزين الصور فيها ثم توصيلها مباشرة بالكمبيوتر؛ لعرضها وحفظها عليه، ثم محو أو نسخ ذاكرة الكاميرا على الحاسب الآلي؛ لإعدادها لاستقبال مجموعة صور جديدة.

ويمكن التحكم بالكاميرا الرقمية مثل الكاميرا العادية تماما، خاصة التحكم في فتحة العدسة، والسرعة، واستعمال الفلاش، أو عدمه؛ واستعمال الميقاتي التلقائي وتعمل هذه الكاميرات على أجهزة "IBM"، و"APPLE" ويتم توصيلها عن طريق منفذ الماسح الضوئي والطابعة "USB".

وقد وفر التطور التقني الذي حل في آلات التصوير الفوتوغرافي الوقت والجهد المستغرق في عملية التحميض والطباعة، وقلل إلى حد كبير النفقات الضخمة التي كانت تتكلفها هذه العمليات بعد طباعة كم من الصور والأفلام لاختيار عدد محدود منها للنشر؛ وبذلك أصبح تلافي كل هذه المعوقات عن طريق الكاميرا الرقمية في التقاط الصور وبثها إلى أي مكان في العالم من خلال أجهزة المودم "Modem" وخطوط الهاتف[1].

وتتيح معظم الكاميرات الرقمية تخزين الصور باستخدام أحد التنسيقات القياسية "GPEG"، و"TIFF"، و"PICT" "وعادة ما تزود الكاميرا ببرنامج يتيح عرض محتويات الكاميرا على شاشة الحاسب الآلي سواء ببيئة "Macintosh" أو "Windows" "ومن أكثر هذه البرامج شيوعا برنامج "Photoshop "Paint Brush" "Photo Flash".

وهناك برامج تساعد على هذا العمل، وتأتي مع جهاز ماسح الصورة ((Scanner)) والذي بوساطته أمكن تحقيق ما يأتي:

- التحكم في درجة وضوح الصورة وجودتها، وكثافتها البصرية ودرجة التباين فيها.
- حذف الخطوط والتفاصيل الزائدة في الصور، والقيام بعملية الرتوش الإلكترونية بها.
- إضافة التغيرات والتأثيرات الخاصة التي يحددها المشغل لتظهر في صورتها النهائية على الشاشة، مع التحكم في الظلال، والألوان، والإضاءة المصاحبة للصورة.
- فصل الألوان،وإجراء التصحيح اللوني للصور الملونة بدقة عالية.
- التحكم في مساحات الصور،وأحجامها، وأشكالها وكذلك في إنتاج الصور الديكوبيه (المفرغة الخلفية).
- إمكانية قلب الصورة، وتغيير اتجاهها، والقص منها.
- عمل التأثيرات الخاصة علي الصور بدقة فائقة، وبقدرات لا تتاح في ظل الإنتاج التقليدي للصور بالتصوير الميكانيكي وذلك من خلال برامج خاصة لمعالجة الصور.
- عمل كافة أنواع المونتاج على الصور والرسوم والشعارات بدقة تفوق الطرق العادية.
- سحب كافة الصور على الحاسب الآلي " A4 "، و"3A"، و " A5 " وأيضا أكبر من ذلك علي أجهزة مسح ضوئي خاصة.

وتتيح أنظمة التصوير الإلكترونية عددا من المزايا، أهمها :

- يمكن للمصور إرسال الصور التي التقطها على الفور إلى صحيفته عبر خطوط الهاتف العادية، وحتى في الأماكن المنعزلة التي لا يتوفر فيها خطوط تليفونية، يمكن إرسال الصور بالتليفون المحمول، أو تليفون الأقمار الصناعية. لن يصبح هناك وجود لمسح الصور الورقية أو الفيلميه على أجهزة المسح الضوئي "Scanner" لتحويلها إلى بيانات رقمية، بل أصبحت العملية كلها تتم في شكل رقمي، وعلى نحو سريع جدا، وهو ما مكن صور الأحداث المهمة التي وقعت متأخرا من اللحاق بالموعد النهائي لطبع الصحيفة.
- عند استخدام آلات التصوير الرقمية، يمكن الاستغناء عن استخدام الأفلام الحساسة والمواد الكيماوية اللازمة لإظهار هذه الأفلام، وورق التصوير، والغرف المظلمة التقليدية، وهو ما يوفر من كلفة شراء هذه الخامات.

- إمكانية استقبال صور الخدمات السلكية ووكالات الأنباء ورؤيتها علي الشاشة قبل طبعها وتحميضها، فمن بين 1050 صورة فوتوغرافية استقبلتها صحيفة " بلتمور صن "Baltimore Sun" الأمريكية من "وكالة أسوشيتدبرس" خلال أسبوع، قامت بطبع 235 صورة وإظهارها، وهو ما يصل إلى 23 في المائة فقط من إجمالي الصور المستقبلة.

وبالإضافة إلى هذه الميزة، فإنه من خلال هذا النظام، سوف يؤدي تخزين الصور علي قرص إلي تكوين مكتبة للصور تصلح فيما بعد كأرشيف إلكتروني للصور.

كما أن الحصول على الصور من التليفزيون يمكن أن يقدم قدرا كبيرا من الصور الفوتوغرافية غير المتاحة من خلال أي مصدر آخر، بما في ذلك الأحداث التي تقع قبل طبع الصحيفة مباشرة، وصور الأحداث الرياضية، فبالرغم أن جودة الصور المنقولة عن أجهزة الفيديو من خلال زيادة قوة التباين "Resolution " وتصحيح ألوانها.

ولعل هذه المزايا هي التي جعلت بعض الخبراء والباحثين يرون أنه مع حلول القرن الحادي والعشرين سوف تحل الكاميرا الرقمية محل الكاميرا التقليدية في معظم المجالات[7].

أرشيف الصور الإلكترونية "E Photo Archive "EPA":

يمثل أرشيف الصور مصدرا حيويا ومهما للصور الصحفية بالنسبة للصحف والملصقات والمجلات بأنواعها في ظل الدخول في حقل الإنتاج الإلكتروني حيث يتم تخزين الصور إلكترونيا على الحاسب الآلي واستدعائها في حالة الحاجة إليها. نقل الصور رقميا بوساطة الشبكة الرقمية الآلية "Automatic Digital "Network" حيث أمكن نقل الصور رقميا بعد المعالجة الجرافيكية المطلوبة من أي مكان في العالم إلى شبكة الصحيفة أو المجلة وكذلك النقل من الشبكة والإرسال إلي الصحف الصغيرة أو الناشرين المشتركين في خدمة الصور بهذه الصحيفة وتتم عملية النقل بوساطة شبكة الصور " Picture Net " أو ما يسمي بنظام الخدمة المتكاملة للصور ويتكون من جزء مادي "Hard Ware" ومجموعة برامج "Soft Ware"[8].

الصورة المأخوذة من شبكة المعلومات : يتيح الطريق السريع للمعلومات الانتقال إلى عدد متزايد من الجهات التي يمكن الحصول منها علي المواد الجرافيكية.

الإنتاج الرقمي للرسوم :

ويتم عن طريق جمع الرسوم الساخرة والكرتون والرسوم التعبيرية المصاحبة للمواد والصور اليدوية التي يخطها الفنان بريشته. وفي ظل استخدام الماسحات الضوئية أمكن معالجة الرسوم بتحويلها إلى مجموعة من

الخطوط ومعالجتها رقميا وتأخذ ترقيما خاصا بها تستطيع الحاسبات الآلية داخل شبكة الصحيفة التعامل معها بمقتضاه و من ثم ضمها لمكونات الصفحات، وتتكرر هذه العمليات مع الشعارات والموتيفات.

ومن خلال منظومة بسيطة تضم حاسبات إلكترونية مزودة بشاشات عرض، ولوحة مفاتيح، وآلة طابعة، وأحد برامج الرسم بالاستعانة بالكمبيوتر مثل برامج "Adobe Elastrator"، و "Free Hand" "Paint Brush، و"Corel Draw"، و"Adobe photo Shop" أمكن تقديم الشعارات، والرسوم الحرة، والتصميمات، والتكوينات الفنية ودمج الرسوم بالكلمات، والنصوص وعمل التأثيرات بكفاءة عالية.

التأثيرات الأولى للصورة الفوتوغرافية:

كان هناك إرهاصات مهدت إلى ظهور الصورة الفوتوغرافية سبقت اختراع الكاميرا بنحو، ألف عام، فقد كتب أرسطو عن ظاهرة الضوء،وكيف نرى العالم مقلوبا من خلال ثقب صغير موجود في مدار غرفة مظلمة وكذلك محمد بن الحسن بن الهيثم كتب، وألف سبع كتب حول البصريات حوالي عام 1100م ورسم (دافنشي) أيضا بعض التخطيطات لبعض الظاهر البصرية وتطورت الأفكار حتى جاء (جوزيف نيسفور نايبسي J.N.Niepce) لقب مؤسس التصوير الفوتوغرافي عام 1927 م وإن كان لم يسمع الجمهور العام باختراعه إلا بعد موته بسنوات عديدة إلى أن جاء الفرنسي لويس داجير Daguerreotype وبعد عدة تجارب و في عام 1839 م أعلن عالم الفلك الفرنسي أرجو Arago اختراع داجير أمام أكاديمية العلوم الفرنسية وحينها قال الفنان الفرنسي المعروف أوجين ديلاكروا : ((من اليوم مات فن التصوير)) وكذلك كتب الشاعر المعروف بودلير مقالا في عام 1859 م بعنوان ((الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي)) قال فيه: إن هذه الأداة الجديدة هي العدو اللدود للفن، وأنه بمقدار ما يشكل تطور التصوير الفوتوغرافي نتاجا للتقدم التكنولوجي يكون الشعر و التقدم مثل رجلين طموحين يكره كل منهما الآخر، حين يجتمعان على المسار نفسه، لابد لأحدهما أن يخلي مكان للآخر، وهو يرجع كراهيته للتصوير الفوتوغرافي إلى أنه لابد من غير المجدي ومما يبعث على الملل والضجر أن تمثل ما هو موجود، فما من شيء موجود يريحني، إنني أفضل تنانين خيالي على ما هو تافه إيجابيا،و يتابع بودلير ليقول: إن من هم أسوأ من المصورين الفوتوغرافيين هم الرسامون الحديثون المتأثرون بالتصوير الفوتوغرافي، فالرسام الحديث يوغل أكثر فأكثر في الانغماس برسم ما لا يحلم به بل ما يراه))[9].

وقال رودان: ((إن الفنان هو الصادق أما الكاميرا فهي الكاذبة، فالإنسان لا يكون أبدا ثابتا هكذا، كما يبدو في الصور الفوتوغرافية))[10] وعلى العموم لم يكن الوصول إلى مثل هذا الاختراع المهم أمرا سهلا، وما كان هناك له مثل هذه التأثيرات في حياة الإنسان سواء بالسلب أو الإيجاب، وهذا يجعلنا نعرض هذه التأثيرات.

تأثيرات التصوير الفوتوغرافي على فنون التشكيل و خاصة التصميم الجرافيكي:

لقد كان للاستخدامات المبكرة للتصوير الفوتوغرافي بعض التأثيرات التي ارتبطت بالمؤسسات، وكذلك الأفراد، فقد ساعدت في أول الأمر في المساعدة في رسم الصورة الشخصية وذلك عندما أصبح التصوير الفوتوغرافي واسع الانتشار ولا سيما مع أوائل القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين.

لقد كتب الكاتب الفرنسي الشهير إميل زولا في بدايات ظهور التصوير الفوتوغرافي ((إننا لا نستطيع أن نزعم أننا رأينا أي شيء فعلا قبل أن نقوم بتصويره فوتوغرافيا)) وهكذا وجد المصممون والفنانون أنفسهم مضطرين إلى إعادة التفكير في طرائق جديدة لإنتاج أعمالهم، طرائق لا تكون وثيقة الصلة بالواقعية والأيديولوجيات السابقة لهذا العصر، فكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن ظهرت أساليب فنية حديثة متنوعة مثل الانطباعية، والتأثيرية، وحتى التكعيبية وخاصة في صورتها الأمريكية منذ انبثاقها في العشرينات القرن العشرين فقد ارتبطت بالإعلانات، والعلامات التجارية، وبطاقات السلع،وكذلك فنانو التكعيبة الفرنسيون استخدامهم للإشارات الخاصة بعالم الإعلان ولعل من أهم الاتجاهات التي استخدمت الصورة هم فنانو البوب آرت POP ART[11].

والذي ظهر أول ما ظهر في منتصف القرن العشرين في لندن، ثم اكتسبت المؤيدين في الولايات المتحدة، واستخدم أصحابها أشياء وصور من حياة الناس العادية، ومن الثقافة الشعبية، وعالم التجارة الاستهلاكية وعلب المشروبات ولكن استخدموا بكثرة الصور الفوتوغرافية و وظفها فنانو هذا الاتجاه كل طبقا لرؤيته الخاصة، ولعل أهم وأشهر من وظف الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم من فناني البوب آرت الفنان (آندي وارهول) Andy Warhol وهو أمريكي من أصل تشيكي، بدأ حياته العملية في مجال الإعلان فكانت أول انطلاقاته حين أنجز رسوما صحفية لحساب مجلة جلامور Glamour ولفت بعدها الأنظار،فتوالى ظهور رسوماته على صفحات كبرى المجلات اليومية ذات الطابع الاجتماعي والتسويقي، مثل: ((فوج Vogue))، وهاربر بازار Harper Bazaar حتى أنه في منتصف الخمسينيات ترقى لمنصب المدير الفني لشركة Miller Shoes وحصل بأحد إعلاناته لها على جائزة أفضل مدير فني عام 1957 م.

وقد كان التصوير الفوتوغرافي وسيطا أساسيا في فن (وارهول)، وقد لاحظ في بداية حياته المهنية في مجال الإعلان تحولا مطردا اتجاه الفوتوغرافية كبديل للرسوم اليدوية وبالتدريج تحول هو بدوره نحو استخدام صور فوتوغرافية لإنجاز إعلاناته وأعماله الفنية حتى أنه بحلول الستينات هجر الفرشاة والقلم وأصبحت الكاميرا رفيقه في كافة تحركاته، وبعد أن كانت الصورة الصحفية والإعلانية مصدرا سابقا التجهيز لأعماله جال في المجتمع يسجل من خلال عدسته ظواهر الحياة الأمريكية، ووجوه المشاهير، والملاهي، والحانات في نيويورك فقد حلت الكاميرا محل الاسكتش حتى أنه التقط قرابة ثمانين ألف صورة فوتوغرافية في حياته جمعها بعد فرزها وتصنيفها في علب. ولعل أهم أعماله التي استخدم فيها صور هي تلك المجموعة التي حولت صور النجوم والمشاهير مثل: مارلين مونرو Marilyn Monroe انظر **شكل (1)** وإليزابيث تيلور Elizabeth Taylor،

وجاكلين أونايس، وبتلك الأعمال كشـف وارهـول النقـاب عـن الهويـة الثقافيـة للمجتمـع الأمـريكي، ورصد رموزها ومفرداتها الاستهلاكية، الأمر الذي أثار حفيظة بعض النقاد الأمريكيين ضده.

أوضح وارهول أنه في حين يهدف الإعلان اختراق إلى المجـال الإدراكي للمتلقـي دون مسـتوى الـوعي؛ لتصعيد الرغبات الاستهلاكية لديه، فإن أعماله هو تهدف إلى جذب انتباه المشاهد ليتوقف، ويتأمل طائعا، وعيد استكشاف تلك العناصر التي أصبحت ضمن مفرداته البصرية المألوفة من منظور فني جمالي.

لم يكن (وارهول) أهم مؤسسي البوب آرت هو وحده يتبع ذلـك الفكـر، بـل شـاركه في تلـك الفكـرة بعض معاصريه، أمثال جاسبر جونز Jasper Johns، وروبرت رشنبرج Robert Rauschenberg كمـا فـي **شكل** (2) والذي يصور هبوط أول أمريكي على سطح القمر مـع صـورة الـرئيس كينـدي في تكـوين محكـم فبإنتاجهم أرسيت قواعد البوب آرت وإن نصب وارهول عرابا لهذا النمط الفني[12].

ومما سبق فإن الصورة الفوتوغرافية لم تأخذ أهميتها التشـكيلية إلا مـع التيـارات الفنيـة المعاصـرة كالبـوب آرت، والواقعية الجديدة التـي أعـادت تكـريس الواقـع وأدخلـت هـذه الصـورة في بنـاء اللوحـة ووضعها في إطار جديد يعيد تكرارها وقد تضاعف الاهتمام بالصـورة الفوتوغرافيـة مـع الواقعيـة المفرطـة عندما جعلت منها عنصرا تصويريا ومرجعا أساسيا لها، وهنا تصبح الصورة الفوتوغرافية قوام الفكرة؛ لأنهـا تجدد استجواب الواقع وتبهرنـا بإيهاماتهـا، غيـر أن((الحقيقـة تتعـدى عـلى الصـورة الفوتوغرافيـة فكـل واحد لا يجد فيها إلا ما يريد أن يراه))،[13] ولقد تأثر الباحث باتجاه البوب واستخداماته للصورة، فنجد.

في شكل (3) استخدام ثلاث صور، وتوظيفهـا في أحـد أعمالـه الجرافيكيـة بطريقـة الفوتوليتـوجراف، وفيها نقل الثلاثة من صور الفوتوكوبي إلى سطح الحجر ثم رسم بأحبار الليتـوجراف حولهـا ونلاحـظ أيضـا تأثره بالبوب آرت، حيث التباين اللونى في اختيار الألوان الصـريحة في بنـاء التكـوين والعمـل منفـذفي عـام 1997 - بألمانيا.

وفى شكل (4) هو أيضا للباحث عبارة عن تصميم ملصق للمؤتمر في الأول للمصطلح الشـعبي، وفيـه يستخدم صورته الشخصية في تكوين يعبر عن "التخميس" وهى عـادة شـعبية مصريـة تفيـد منـع الحسـد وذلك بوضع خمسة أصابع في مواجهة الحاسد والعمل مستخدم فيه ألـوان الاكريلـك والصـور فوتوغرافيـة والأحبار الصينية وأبعاده 70سم × 100سم ومنفذ عام 2001م.

والآن وقد تطور الفن التكنولـوجي Technological Art فنجـد الصـورة الرقميـة والصـورة المخلقـة بالكمبيوتر فقد أصبح ممكنا رسم الصورة وإرسالها وبيعها وشراؤهـا بوسـاطة الكمبيـوتر وبواسـطة شـبكة الانترنت وهكذا أصبحت الآلات الإلكترونية قادرة على إيجاد الصورة ولم يعد الفنان هو وحده القادر عـلى إنتاج الفن، لقد أصبح المتلقي أو المشاهد قادرا على فعل ذلـك أيضـا مـن خـلال بـرامج معينـة وتعلـيمات معينة، فقد حدث الإتحاد بين العلم والفن بشكل غـير مسـبوق في التـاريخ أدى ذلـك بالتـالي إلى تغيـيرات كبيرة وملموسة في التصميم الجرافيكي لغلاف الكتاب أو المجلة والصحيفة والملصق أيضا.

أولا:فاعلية الصورة الفوتوغرافية في غلاف الكتاب و المجلـة:

في القرن السادس عشر أصبح للكتاب أخيرا غلافه الذي يتضمن كـل المعطيـات المعـترف بهـا للغـلاف عموما، وقد أخذ الغلاف يتميز منذ نهاية القرن الخامس عشر ولكن بقي الأمر يحتاج إلى المزيد من الـزمن إلى أن أصبح الغلاف جزءا لا يتجزأ من أي كتاب، وقد انتهى هذا الأمر إلى مـا هـو عليـه في كـل البلـدان في العقد الثالث من القرن السادس عشر.

وأصبح الغلاف منذ القرن الخامس عشرا يزين بالرسوم. وقد بادر الطـابع البنـدقي (أ. رانـدولت) إلى تزيين الغلاف بالياقوت على جوانبه بينما أخذ الرسامون المعروفون يشـاركون منـذ القـرن السـادس عشرـ برسوماتهـم مثل (البريخيت درور) و(ه. هولباين) ولا سـيما في ألمانيـا وإيطاليـا وفي القـرن السـادس عشرـ أصبح الغلاف يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف وعنوان الكتاب ومكان الطبع و سنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكاتب، وبعض الاهداءات الطويلة. والتفسيرات المختلفة تحت العنوان، والرسوم التي كانت تزداد غنى مع الوقت، وإشارة الطابع أو إشارة الناشر وسرعان ما أخذت تظهر على الغلاف رسـومات فخمة على شكل مشابه لبعض أجزاء العمارة، وبعض لوحات البورتريـة. وموتيفـات مختلفـة مـن التـوراة ، وهكذا فقد أصبح الغلاف في نهاية القـرن السـادس عشرـ يغـص بالرسـوم والمعطيـات المختلفـة، وفي ذلـك الوقت أكتمل أسلوب الباروك الفخم في الغلاف، حيث يتضمن معطيات مفصلة عن المؤلف وعن موضـوع الكتاب، وعن راعي الكتاب، وعن الطابع أو الناشر، وحتى استشهادات من مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين.

وكل هذا إلى جانب الرسوم الفنية بالأعمدة الكلاسـيكية، والشخصـيات المجازيـة، والمنـاطق النـادرة التي لم يكن لها على الأغلب علاقة بموضوع الكتاب، وقد كان كل هذا يخلق الانطباع بالثقل والغمـوض، إلا أن هذه الأغلفة على، الأغلب كانت بعيدة عن الفن وبعيدة عن الطـابع العمـلي وقـد سـاد هـذا الأسـلوب خلال القرن السابع عشر على حين أننـا نجـد خـلال القـرن الثـامن عشرـ وتحـت التـأثير السـطحي والزائـد للروكوكو الذي يعكس أيضا أسلوب التفكير والتصرف لـدى الأوسـاط الحاكمـة، طغيـان النقـوش في بدايـة فصول الكتب أو في ختامها والزخارف، والمشاهد الأيروتيكيـة، وبعـض المشـاهد مـن الحيـاة الكريمـة انظـر **شكل (5).**

وقد ذهـب الفرنسيون بهذا الفـن إلى حـد الكـمال، وقلـدهم الآخـرون بـنفس الحـماس الـذي كـانوا يقلدون فيه كل ما كان يأتي حينئذ من باريس، وعلى الرغم من هذا لم يتوقف فن تزيين الكتـب عنـد هـذا الحد، فقد تطور حينئذ إلى حد الكمال تزيين الكتب العلمية (كعلوم الطبيعة)، والجغرافيا وغيرهـا ويكفـي أن نذكر هنا الموسوعة الخالدة (لديورر) والتـي صـدرت في 35 مجلـد (مـع الملاحـق)، خـلال سـنة (1751- 1780) وأيضا كتاب التـاريخ الطبيعـي لعـالم الطبيعيـات بيفـون والـذي صـدر في 36 مجلـدا خـلال الفـترة (1749- 1788) ويتضمن عددا كبيرا من اللوحات الفنية الدقيقة للطيور، والحيوانات، وتطورت طرق تزيين الكتب حتى النصف الثاني من القرن الثامن

عشر حيث استخدمت القوالب الخشبية مرة أخرى مثال: ذلـك كتـاب (تـاريخ الطيـور البريطانيـة) وكان ذلك على يد توماس بويك (1753-1829) واستمر ذلك خلال القرن التاسع عشر،إذ وصـل فـن تـزيين الكتاب ولا سيما في الشرق الأقصى وخاصة في اليابـان عصرا ذهبيـا، وكـان الفنـانون اليابـانيون يرسـمون في لوحـاتهم مشـاهد مـن الحيـاة اليوميـة، ومنـاظر العـالم الخيـالي للحكايـات بالإضـافة إلى مشـاهد مـن الطبيعة،وكان أعظم من أبرز جمال الطبيعة اليابانية، هوكوساي سنة (1760-1849) والـذي تميـز بإنتاجـه الغزير إذ يقال بأنه زين حوالي 500 كتاب، ويشعر المرء في رسوماته بتأثير الغرب، إذ أنه بهذه الرسوم يبـدأ غروب الفن التقليدي الياباني في تزيين الكتب، ومن المعروف أن رسوم هذا الفنـان تركـت تـأثيرا قويـا حـين وصلت إلى أوربا في النصف الثاني للقرن التاسع عشر[14].

وهكذا تتطور أغلفة الكتاب **ففي شكل** (6) نجد غـلاف كتـاب الفوتوغرافيـا، الـذي يعـرض دور فـن التصوير الفوتوغرافي ما بين الحربين العالميتين الأولى، والثانية، وكيف استخدام لأغراض تحريرية وعالمية.

وكذلك نجد في **شكل** (7) تصـميم للغـلاف كتـالوج عـن الفنـان(بيكاسـو) و الشـكل و المعنـى لهـذا الكتاب كان لابد من هذه التقسيمة للحصول على ما بعـد طبيعـة الصـورة للـنص فقـد اسـتخدام المصـمم أسلوب الكولاج في تكوين تبادلي للصورة شخصية وبورترية شخص الفنان.

وإذا تطرقنا إلى تطور الغلاف في الوطن العربي فإنني أرى أن خير مؤشر على هذا التطـور هـو عـرض بعض أغلفة مجلة الهلال المصرية، في **شكل** (8) نجـد العـدد الأول لسـنة الأولى عـام 1892م أي في نهايـات القرن التاسع عشر فنجد الغلاف معتمدا على الكتابات فقط مع إطار بسيط،في أركانه بعض مـن الزخـارف، وكذلك كتابة العنوان و المنشئ للمجلة ثم كتابة ما سبق في النصف الأسفل من الغلاف بلغـة أجنبيـة، وإذا نظرنا إلى **شكل** (9) نجد غلاف عدد مايو 1950 وهو المجلد الـ 58 نجد الصورة المرسومة وقد غطت كامـل الغلاف، حتى أن عنوان المجلة يتوارى خلـف البورتريـة المرسـوم وهـو مـن رسـم فنانـة الهـلال الشـهيرة (سميحة)، وفى **شكل** (10) نجد غلاف أول عدد يونيو 1977م وقد زين الغلاف صورتين مربعتين،مع تلخـيص لوني، وحصر عنوان المجلة في الجـزء الأعـلى مـن جهـة اليمـين واسـتمر الحـال كـذلك في اسـتخدام الصـورة الفوتوغرافية؛ سواء الأشخاص؛ أو مشاهير أو صور فنية، في **شكل** (11) نجد غلاف عـدد ينـاير 1989 م هـو عدد تذكاري عن التصوير الفوتوغرافي ويزين الغلاف صورة الملك فاروق مع الملكة فريدة وهى من الصـور الشهيرة. أما في **شكل** (12) نجد غلاف عدد فبراير لعام 2003 وقد زين بصورة مخلقة بـالكمبيوتر وهـو مـا كان ليس بالإمكان في الفترات السابقة كما لاحظنا في الإشكال من 8: 11.

وتزداد أهمية الغلاف للمجلة حيث تعد من أهم وسائل الاتصـال المطبوعـة التـي تتسـم بـالتنوع و تصدر المجلات كل أسبوع، أو أسبوعين،أو نصف شهرية، أو شهريا وتقسم المجلات إلى:

1- مجلات الصالح، العام ويجرى تحريرها لتغطي مصالح كل فرد سواء كان رجل أم امرأة.
2- مجلات إخبارية، وهى نشرات تقدم المواقف الإخبارية، وتناقش التيارات في مختلف المجالات، مثل الدين، والعمل، والرياضة، والفن.
3- مجلات متخصصة، وهى: مجلات تمتلك الخيال، وتكون رفيعة المستوى، وتميل إلى القيمة الترفيهية،والرومانسية، وتهتم بالموضوعات الأدبية، والأخلاقية والاجتماعية والسياسية.
4- مجلات نسائية وتعتبر من أهم المجلات التي تهتم بالصورة، وخاصة أنها تخاطب البيت والطعام والموضة،ولمحات الجمال.....
5- مجلات الرجال وهى مجلات تهتم مباشرة بالقراء من الرجال، فتعرض صور أزياء الرجال، والصور الجنسية، وصور تعليم الحرف الميكانيكية.
6- مجلات الاهتمام الخاص وهى مجلات موجهة إلى قرار معين.
7- مجلات الظل، وهى المجلات التي تدور حول معيشة الأسرة، ومجلات التجارة والنشرات الحرفية والعلمية، وكذلك تعرض صور الهوايات والطوائف الدينية.

ولكل من الأنواع السابقة من المجلات خصائص معينة تنفرد بها عن بقية المجلات الأخرى إلا أنها تتساوى في استخدامها للصورة التي تؤثر في مخيلة القراء بدرجة تفوق تأثير الصورة الصحيفة اليومية. فالطابع الجميل للمجلات من حيث الطباعة والألوان والإخراج ونوعية الورق يكون لها تأثير سيكولوجي قوي في نفوس الناس جميعا' والصورة الفوتوغرافية في المجلات تمنح إحساسا جماليا وتجعل القارئ يندمج في الموقف وكذلك إذا كان هدفها إقناع القراء وجذب انتباههم، والصورة في المجلات تجعل الصفحات تفيض بالحيوية والنشاط والتنوع، وتمنحها جاذبية، فالمجلات المصورة بات وجودها فعليا في بدايات القرن العشرين لتكون وسيلة اتصال على جانب كبير من الأهمية[15]، وقد اهتمت جميعها وتخصصت في نشر الصورة وذلك بعد تطوير وسائل التصوير والطباعة التي تساعد على سرعة وقوة الاستفادة بالصورة الحديثة وذلك بسبب ذيوع انتشارها وتأثيرها القوي، وخاصة إذا عرفنا إن أول صورة ظهرت في صحيفة دورية كانت في New York Sun عام 1833 م،وكانت بطريقة الحفر على الخشب Wood Ingraving والآن أصبحت تطبع الصورة بعد التقاطها بدقائق قليلة في التو واللحظة.

وهناك أيضا مجال مهم جدا لاستخدام الصورة في المجلات وهو الإعلانات فيها وغالبا تكون الصور الفوتوغرافية والمرسومة عنصرا أساسيا في تصميم الإعلان، ويمكن تصوير السلعة أو الخدمة أو موضوع الإعلان في أكثر من وضع أو شكل.

أهمها:

- صورة السلعة أو جزء منها، وهى أبسط طرق تصوير السلعة، إذ يقدم المعلن للقارئ صورة السلعة التي سيشتريها، وقد يكون من المفيد عرض جزء أو قطاع من السلعة فقط مع التركيز على مناطق للجاذبية، مثال ذلك **شكل** (13)، وهو إعلان في أحد المجلات الاستهلاكية، يعرض فردة حذاء مكان مرآة السيارة ليدلل على أن لمعان جلد الحذاء يلمع دائما كالمرآة، وهو من الإعلانات الناجحة في اختيار الفكرة وتنفيذها في بساطة بليغة.
- صورة مجموعة من السلع، وفيها يتم عرض مجموعة كبيرة من صور السلع المراد الإعلان عنها ولا يستهدف فيها التركيز على سلعة محددة بذاتها، وإنما على مجموعات متنوعة من السلع، مثل **شكل** (14) إذ نجد عرض مجموعة من السلع مع كتابة كلمة اختيار جميل!
- صورة السلعة أو الخدمة في محيط معين مع خلفية بسيطة ومتمشية مع الاتجاه نفسه والانطباع المطلوب في توافق، مثال ذلك **هي أشكال** (15)، (16) حيث نجد في الأول ربط تثليج الشوكولاته بدرجتها البنية ببشرة لفتاة إعلان جميله ذات بشرة شوكولاتية، وفى الثانية يعرض أميرة الثلج حيث يربط المنتج بفتاة بيضاء في جو بارد وألوان باردة ليتوافق مع الثلج او الأيس كريم[1]، ويضاف إلى ذلك مجموعة من الأشكال الأخرى مثل:
- صورة السلعة جاهزة الاستخدام.
- صورة السلعة في أثناء استخدامها.
- صورة نتائج استخدام السلعة.
- صور استشهادية: وهى تستخدم بنجاح في الإعلان عن أدوات التجميل، وذلك بالاستفادة من صورة إحدى نجوم المجتمع أو الفن،فتستخدم مستحضر تجميل معين أو صابون..

بالإضافة لما سبق يعرض الباحث مجموعة من أغلفة المجلات من مجموعة من دول العالم في الفترة من 1903م إلى 1990م والمجموعة توضح مدى الاهتمام بالصورة بوصفها عنصر أساسي في تصميم الغلاف. ففي **شكل** (17)، وهو غلاف مجلة Leslie's Weekly بتاريخ 1903/5/21م توضع سيطرة الصورة على كامل الغلاف، مع ملاحظة أن الصورة بالأبيض والأسود فلم تكن الألوان منتشرة بالصورة الكافية في ذلك الوقت، وفى **شكل** (18)، هو غلاف مجلة Novy Lef عدد من عام 1928 م صممها 1Alexander Rodchenko "، وهى مجلة تهتم بالفن التشكيلي الروسي، وقد اتخذت العين كرمز للرؤية البصرية " وفى **شكل** (19)، وهو غلاف جريدة العمال وكانت ناطقة باللغة الألمانية، Arbeiter Zeitung والعدد مطبوع بتاريخ 1930 لمصمم Wieland Herzfeld et Laويظهر فيه الاهتمام بالصورة الخبرية إذ توضح صورة عامل يقود عربة زراعية،

وكرر تلك الصورة على الجانبين، ثم تصوير حقل العمل، مع التركيز على صورة العامل في منتصف الغلاف من أعلى للتأكيد على قيمة العمل والحث عليه.

وفي **شكل** (20)، وهو غلاف مجلة Das New Russ land أي روسيا الجديدة، والعدد بتاريخ 1931م للمصمم Gyorgy Kepes وفيه يصور مبنى لأحد المصانع، وكما هو معروف فإن الدول الاشتراكية تحث دائما على العمل، وسميت ثورة العمال الفلاحين.

وفي **شكل** (21) صورة لغلاف مجلة VU بتاريخ 1935/7/15م من تصميم Alexander Lieberman والمجلة سوفيتية ومكتوب بالفرنسية وتصور الجيش الأحمر وهو يعمل، ويلاحظ اختيار اللون الأحمر للتعبير عن الموضوع الذي يصوره الغلاف، كذلك يلاحظ تلخيص الالوان المستخدمة في الغلاف إلى ثلاث ألوان.

وفي **شكل** (22) يصور غلاف المجلة البريطانية Harpers Bazaar والعدد بتاريخ 1940/8م من تصميم Alexey Brodovitch ويبدو تصميم الغلاف وكأنه متأثر بالبوب أرت POP ART، المصمم وقد كرر صورة الفتاة ثماني مرات على الغلاف، ولون الشفاه بأربعة ألوان،بحيث يشكل كل لون خط قطري، مما أعطى نوعا من الإيقاع في تصميم الغلاف.

وفي **شكل** (23) وهو غلاف لمجلة سويسرية تسمى (DU) أي (أنت) وهي بتاريخ 1959/11 للمصمم Roland Schenk ونلاحظ أن مصمم الغلاف يعتمد على صورتين فوتوغرافيتين وزعتا، في تكوين هندسي رأسي مع ضيق المساحة المخصصة لاسم المجلة وإن أضيف إليها اللون البرتقالي لتعويض المساحة المخصصة لها.

وفي **شكل** (24) هو غلاف عدد ابريل 1963 من مجلة Show ويبين الغلاف صور لاحدى لوحات POP ART، ويعتمد الغلاف على عائلة جون كنيدي، إذ نجد تكرار صورة جون كنـدي في صفوف أفقية، وكذلك زوجته وصورة ابنته في المساحة الزرقاء من العلم الأمريكي على هيئة خطوط مائلة فالغلاف يعتمد على الرمز، و الغلاف ينتمي لمدرسة نيويورك للتصميم،وأشرف على هذا الغلاف Henry Wolf.

وفي اليابان نجد في **شكل** (25) غلاف مجلة EDGE بتاريخ ربيع 1990[1] وهي مجلة فصلية تعتمد على الصورة الفوتوغرافية في تركيبة كولاجية خلفية باللون الأحمر،وحصر عنوان المجلة في الجزء الأيسر من أعلى داخل مستطيل أسود والغلاف يعتمد على تكثيف الصورة في منتصف مساحة الغلاف مما يساعد على توصيل المعلومة بسرعة وتركيز، والغلاف من تصميم ثلاثة مصممين، هم: Yoshie Nara & Tomo Osaka & Yasushi Nakayama.

أثر فعالية الصورة في تصميم الملصق:

تعد الملصقات نوعا مـن أنـواع الفنـون ذات الوظيفـة، وهـي أداة مـن أدوات الاتصـال التـي تصـلح لمخاطبة عدد كبير من أفراد الجمهور، فهي إعلانات تقترح أفكارا تناقش، ولقد تطور الملصـق - كغـيره مـن الفنون - بظهور مستحدثات التصوير الفوتوغرافي والرقمي التـي تعطـى صـورا لمظـاهر الحيـاة والطبيعيـة والمجتمع بأشكال متعددة لا نهائية،والتي كثيرا ما يتم توظيفها في الملصقات بحيث تحدث صـدمة سريعـة ومباشرة يعقبها ادراك المعنى من قبل الصورة والكلمة والرمز دون التعمق في التفاصـيل مثـال ذلـك **شـكلا** (27،26) وهما من تصوير الباحث في أحد شوارع بوخارست في رومانيا عام 2001 م وكلاهما يوضح ويعلـن أهمية استخدام الواقي الذكرى عند ممارسة الجنس حتى نحافظ على صحتك ونضارتك ويرمز ببسـاطة إلى الرجل بثمرة الموز الناضجة[16] النضرة في الرسالة الإعلانية، ويرمز للمرأة بثمرة الكمـثرى النضرـة والناضـجة ليؤكد نفس المعنى للسيدات يلاحظ في هذا المثـالين براعـة المصـمم في اختيـار الرمـز وتوصـيفه في توصـيل الرسالة إلى المجتمع دون أن يخدش حياء المجتمع الذي يعيش فيـه، بـالرغم أن هـذه المجتمعـات متحـررة بطريقة كبيرة.

وفى شكل (28)، وهو غلاف ملصق لمعرض عن الأفلام والصور في شتوتجارت بألمانيا عـام 1929م مـن تصميم Jan Tschichold ويظهر الملصق آلة التصوير يحملها مصور، والصورة مأخوذة من أسفل إلى أعلى، لتظهر ضخامة الصورة التي قد ترمز إلى ضخامة الحدث وذلك يؤكد مدى أهمية الصورة الفوتوغرافية منـذ نهاية القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين في عملية تصميم الملصق.

وفى شكل (29) يوضح احتفال عمال ألمانيا الشرقية بيوم (8 مايو) يوما للتحريـر والكفـاح مـن اجـل السلام فنجد صورة لمجموعة من العمال الشباب يحملون علم ألمانيا الشرقية، وكتب في أعـلى الملصـق مـن جهة اليسار (8 مايو 1945م) وهو تاريخ دخـول القـوات الروسـية أو السـوفيتية في ذلـك الوقـت إلى برلين، و(8 مايو1951 م) هو تاريخ الاحتفال الذي صمم من أجله الملصق[17].

وفى **شـكل** (30) الـذي هـو تصـميم B. Berjosowskiمـن "الاتحـاد السـوفيتي سـابقا" R.S.S.U - عام 1970م ويقوم الملصق على الصورة بالأبيض والأسود للقوات الجـيش الأحمـر السـوفيتي وهـي تـنكس أعلام النازية، بينما يرفع جندي العلم السوفيتي باللون الأحمر رمزا للانتصار و السيطرة على بـرلين، وكتـب 1945م وهو عام دخول الجيش إلى برلين بلون العلم نفسه[18].

في **شكل** (31) نجد ملصقا من تصميم SOLIDARITE من المجر نفـد عـام 1966م، موضـوعه عـن غزو أمريكا لفيتنام، استخدم فيه صورة لطفلين مـن فيتنـام في حالـة فـزع وخـوف بيـنما الطـائرة الحربيـة الأمريكية تحلق، ونلاحظ استخدام المصمم للأبيض والأسود للتعبير عن تلك المأساة.

فاعلية الصورة في تصميم الصحفيـة:

"يغطي استصلاح الجريدة أو الصحيفة نطاقا عريضا ومثيرا للدهشة مـن المطبوعـات، وهـو يتضـمن الجريدة الصغيرة الأسبوعية التي يتم كل عمـل فيهـا مـن جمـع الأخبـار إلى تشـغيل الآلـة الطبـع بمعرفـة شخصين أو ثلاثة والجريدة اليومية الضخمة التي تصدر في العاصـمة الكـبرى، ويعمـل فيهـا طـاقم يتجـاوز الألف شخص، وتوزع مليون نسخة ويوجد بين هذين الطرفين مئات من الجرائد اليومية و الأسـبوعية مـن أحجام مختلفة، وبصرف النظر عن ظروف كل جريدة فجميعها متماثلة في صـنعها مـن الحـروف المطبعيـة والحـبر والـورق، ويضـاف إلى تلـك العنـاصر عنصرـ الصـورة فهـي موجـودة لإبـلاغ المعلومـات والتـأثير في المجتمعات التي تصدر فيها"[19].

ولقد بدأ الاهتمام بإدخال الصورة إلى الصحافة منذ استطاع جون و.دارير الأستاذ في جامعة نيويـورك عام 1840م من التقاط أول صورة فوتوغرافية لوجه إنسان، ويرى البعض أن روجر فنتون Roger Fenton ومهنته الأصلية هي المحاماة وهو أول سكرتير للجمعية الفوتوغرافية، وأول مصـور صـحفي في العـالم؛ كـان قد أبحر عام 1855م إلى القرم وعاد من رحلته عـام 1856م ومعـه مـا يزيـد عـن 300 صـورة عـن الحـرب هناك، ولسوء الحظ لم تكن صور عمليات عسكرية، نظرا لاستحالة تثبيـت الأشـياء لمـدة خمـس دقـائق و الحقيقة لم يكن هناك حد فاصل أو تعريف محدد للصـورة الصـحفية، حتـى الصـور التـي التقطهـا روجـر فنتون لحرب القرم تعـد اليـوم تسـجيلية وليسـت صـورة خبريـة قياسـا عـلى المحـددات العلميـة للصـورة الصحفية، وأكد نجاحها أن الجمهور اهتم برؤية الأحداث مثلما هو مهتم بالقراءة عنها في 14 مـارس 1880 ظهرت أول صورة في إحدى الصحف و كانت باهته السواد ورديئة الطباعة[20].

ومع التطور التقني الذي مضى إلى غايته وأصبحت اليوم ترسل الصـور عـبر المسـافات الطويلـة جـدا وأثرت التحولات إلى الصورة الرقمية أو الصورة المخلقة بأشـكال آليـة في عـالم الفضـاء التكنولـوجي الواقـع والافتراضي والفضاء اللانهائي الذي يتحكم فيه الكمبيوتر والإنترنت والتكنولوجيا الافتراضية ومـن ثـم تـأثرت الصحيفة أو الجريدة بهذه المتغيرات.

فتزايد الأهمية ضمن طاقم كل جريدة يومية كبيرة كانت أم صغيرة، ويتمثل عمل المصـور الصـحفي في تسجيل أخبار اليوم وأحداثه المتطورة التي تستدعي المعالجة التصويرية في صورة واحدة أو سلسلة مـن الصور السريعة والواقعية وربما تلتقط صورا مطلوبة من إدارات الأخبار والرياضية،وصفحة المرأة ومحـرري التسـلية وكـذلك إدارتي الـترويج والإعلانـات....، وقـد تطـور التصـوير الصـحفي، وتطـورت آلات التصـوير المستخدمة فيه[21].

ولقد صنف العلماء صور الصحافة إلى أنواع عديدة منها من:

ناحية **الشكـل الفنـي** Form

أو ناحية **المضمــون** Content

أو الــدلالـة Significance

فمن ناحية الشكل قسمـت إلى

الصـورة المفـردة : وقـد تكـون صـورة شخصـية وبورتريـة Portrait،أو صـور المكـان، أو قافلـة، أو الحيوان... الخ كما في **الشكل** (32) وهى جريدة Dos Kleine Volksbatt العدد رقم 87 بتاريخ 29 مارس 1938 م، ويتصدرها صورة جوبلز وزير الدعاية النازية[22].

سلسلة صور: وهي سلسلة من الصور عن موضوع واحد من أكثر من جهة نظـر تـم التقاطهـا خـلال فترة زمنية طويلة، مثال: صور لاعب كـرة تبـين تطـوره الفنـي خـلال موسـم ريـاضي، أو صـورة مسـؤول في جولات مفاجئة لمواقع العمل.

المشاهد المتعاقبة A.Sequence: وهو عبارة عن مشهد أو مجموعة من اللقطات لموضوع واحد من جهة نظر واحدة، وفي فترة زمنية بسيطة، مثال ذلك صورة لأحد المسئوولين يلقـى خطابـا يوضـح انفعالاتـه المختلفة خلال إلقائه هذا الخطاب.

أما الصورة الصحفية من ناحية المضمون:

فتصـنف إلــى :

1. **الصورة الإخباريـة :** وهـى تلـك الصـورة أو الصـور المسـتقلة بنفسـها كموضـوع كامـل، وتصـف باختصار ما حدث وتعطي تقريرا إخباريا كاملا بالكاميرا،وتوضع عادة في صدر الصـحيفة، وتكـون ذات حجم كبير، كما في **الشكل** (33) وهى صورة للعدد 22 من جريـدة JB بتـاريخ 31 /1938/3 م وتصدر صحفيتها الأولى بالكامل صور لـ هتلر في إحدى جولاته.

وتشمل الصور الإخبارية ما يلي

أ- صورة تبين الحدث وهو يقع (مباراة كرة القدم – صورة الهدف أثناء التسجيل الخ).

ب- صورة تبين نتيجة وقوع الحدث،مثل: (خـروج جماهـير في مظـاهرة عقـب فـوز فـريقهم في كـرة القدم الخ).

ج- صورة ملتقطة لشخصية مع خبر سريع.

2. **صور الموضوعات Feature** Pictures **:** وهى الصورة التي تهـدف إلى نقـل أو توصـيل صـور، أو تفاصيل عن أحداث أو وقائع أقل سرعـة أو للنشـاط الإنسـاني، مثـال لـذلك صـور مصـاحبة عـن تحقيق صحفي عن صناعة الأحذية،أو هواية تربية الطيور الخ.

3. **صـور الموضـوعات الإخباريـة ذات الجانـب الإنسـاني** News Feature Pictures، وهـى صـور الموضوعات يغلب عليها الطابع أو العنصر الإنساني وفيها زاوية إخبارية بسـيطة، وهـذه الزاويـة رغم بساطتها إلا أنها مهمة، ولكنها لا تصلح للنشر بعد مرور زمن هذه الواقعة الإخبارية.
4. **الصورة التي تمثل شخصية**، هي محور الموضوع مثل: صور كتاب المقالات الأسبوعية، أو اليوميـة بالجرائد.

5. **الصورة الجمالية أو التعبيرية:** تنشرها بعض الصحف كعرض لنوع من الإبداع الفني للمصـورين، وتعتمد على مهارة المصور في اختيار التكوين واللحظـة ولا تتضـمن أي قيمـة أو فكـرة، وهـي لا تنشر لمادة في الصفحات الإخبارية.

المقاييس الذاتية الحديثة لضمان جاذبية الصور جرافيكيا في الجريدة والمجلة :

إن الصورة تمثل أهمية كبـيرة في عمليـة التصـميم الجرافيـك للمجلـة والكتـاب والجريـدة و الملصـق ولضمان جاذبيتها وتحقيق فاعليتها، **وضع العلماء الصورة بعض المقاييس ومنها :**

1. أن يكون لكل صورة سبب وجيه في وجودها في "الصحيفة - الإعلان - المجلـة"، بحيـث لا تكـون مجرد سد فراغ.
2. استغلال الخاصة التركيبية في أجزاء الصور المختلفة، بحيث يسهم كل تفصيل في الصـورة في إبـراز المعنى المحوري لها و توكيده.
3. الحرص على وضع تفصيلات الصورة بحيث يختفي أي شك في ماهية الصورة.
4. توفير عنصر الدقة وعدم التكلف في الصورة.
5. توافق الصور مع سياسة الجريدة أو المجلة أو الموضوع أو الملصق[23].

وهكذا نجد أن الصورة (الفوتوغرافية - الرقمية) لا غنى عنها في التصميم الجرافيكي ولا سـيما فنـون الكتاب (الكتاب - المجلة - الصحيفة - الملصق..)، وأصبحت من المـواد الاساسـية التـي تعبر عـن الأفكـار، وإلاراء كما تعبر عن الأخبار والأحداث.

النتائـج والتوصيـات

أولا: نتائج البحث:

- الصورة الفوتوغرافية لم تعد عنصرا جماليا فقـط في التصـميم الجـرافيكي، بـل أصـبحت عنصرا فاعلا ووظيفيا.
- أسهم التصوير الفوتـوغرافي في تطـور فنـون الكتـاب بشـكل واضـح ولا سـيما شـكل (المجلـة، الملصق، الصحيفة)
- أسهم التصوير الرقمي في نقله نوعية في تصميم فنون الكتاب بشكل عام وخاصـة في المجـلات والجرائد الصحيفة
- التأثير المتبادل لكل من الصورة والمجلات الجرافيكية في فاعلية الاخر
- تراجعت الطرق التقليدية في تصميم الغلاف للكتـاب، والمجلـة، والملصق،وأصبح يعتمـد عـلى الجاسب الالي بصورة كبيرة.

ثانيا: التوصيات:

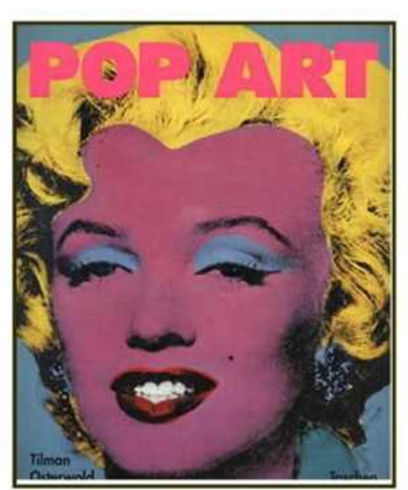
- تدريس مواد التصوير الفوتوغرافي و الرقمي وإعداد المعامل اللازمة لذلك في أقسـام الجرافيـك في كليات الفنون.
- إتقان صناعة الصورة من الناحية التكنيكية أو التسجيل أو الطبع.
- تتبع التجارب التـي قـام بهـا العلـماء والمصـممون في إخـراج الإعـمال الجرافيكيـة مـن حيـث التصميم والطباعة.
- الاهتمام بالطرق التقليدية والطرق الحديثة في تصـميم فنـون الكتـاب، دون إهـمال إحـداهما على حساب الأخرى.

المراجـع

- أحمد المغازي: التذوق الفني والفن الصحفي الحديث 1924 م-1952م، الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 م.
- إدوين إمرى- فليب هـ أولت- وارين ك – آجى – ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم - الاتصال الجماهيري – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة – 1984م. سنة 2000 م.
- دبوريه ريجيس – حياة الصورة وموتها- ترجمة((فريد الزاهي))- الدار البيضاء - افريقيا الشرق-2002م.
- سعيد الغريب النجار: تكنولوجيا الصحافة، في عصر التقنية الرقمية، الدار المصرية، اللبنانية، الطبعة الأولى 2003م.
- سمير محمود: الحاسب الآلي وتكنولوجيا صناعة الصحف، دار الفجر للنشر والتوزيع الطبعة الأولي 1997م.
- شاكر عبد الحميد – عصر الصورة، الإيجابيات والسلبيات سلسلة عالم المعرفة – ع 311 الكويت – 2005م.
- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة - عالم المعرفة - عدد 113- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-2005م.
- شريف درويش اللبان: تكنولوجيا النشر الصحفي والاتجاهات الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولي 2001 م.
- محمد نبهان سويلم- التصوير والحياة- العدد 75 - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب – الكويت - 1984/3م.
- محمود علم الدين – الصور الفوتوغرافية فى مجالات الإعلام – الهيئة المصرية العامة للكتاب – م1981 ص 264.
- نجلاء سمير- كشف النقاب عن الهوية الثقافية للمجتمع الأمريكي-جريدة بورتريه- الصورة و ما يوازيها - القاهرة- العدد السادس.
- Advertising، Print- The art directors. New york-2002-p97-433
- Nie Wieder Faschismus im Spiegel der Plakate – ITALIE- 1973

- Sturkm& Gartwrighy، L (2001)-practices of looking. An introduction to visual culture. N.Y،Oxford.univ.
- William owen Magazine Design. Laurence King-1991 –P20-97
- Zeitgeist Wider Den Zeitgeist – Gisteldruck Hochschule furangewandte Kunstin Wien 1987.

- http://www.altashkeely.com/2006/rainbowo6/pic_mincle.htm



الشكل (1)



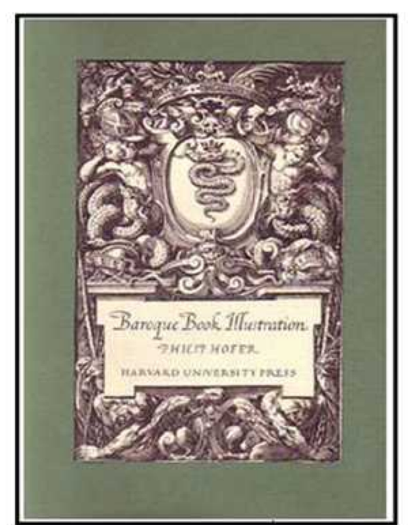
الشكل (2)



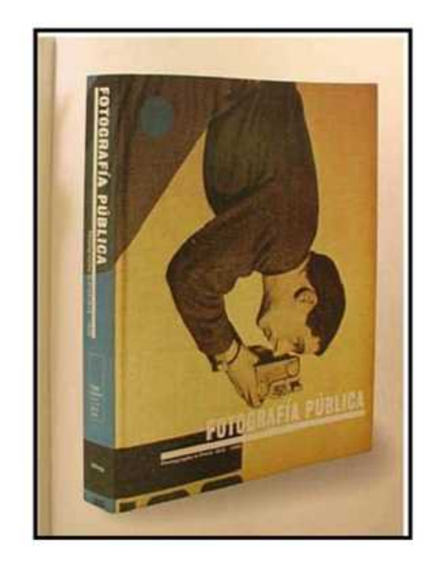
الشكل (3)



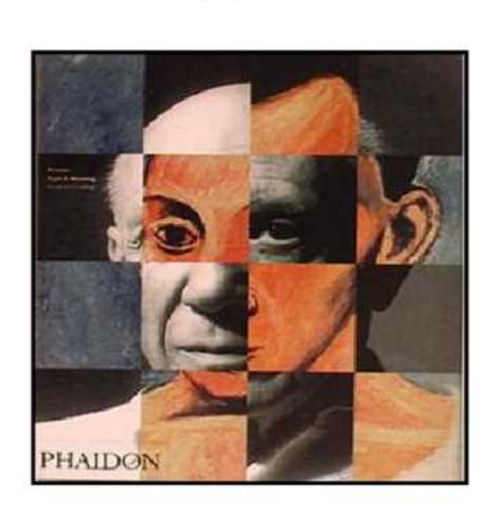
الشكل (4)



الشكل (5)



الشكل (6)



الشكل (7)


السنة الأولى

الهلال

مجلة علمية تاريخية أدبية

لمنشئها

جرجي زيدان

AL-HILAL

AN ARABIC SCIENTIFIC & LITERARY JOURNAL

Edited by

G. ZAIDAN

Vol. I

From September 1892 — August 1893

الشكل (8)



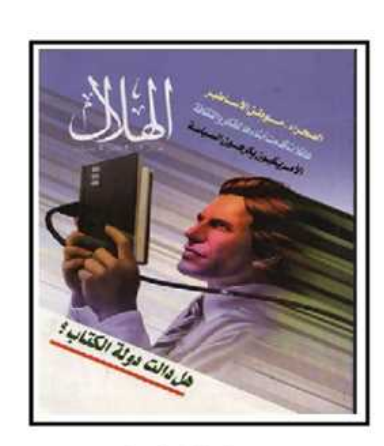
الشكل (9)



الشكل (10)



الشكل (11)



الشكل (12)



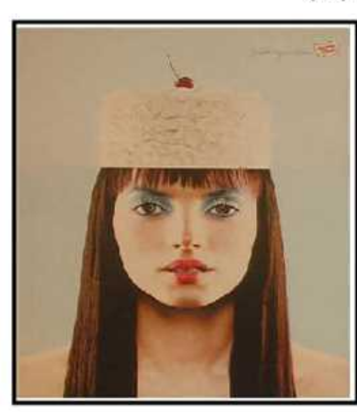
الشكل (13)



الشكل (14)



الشكل (15)



الشكل (16)



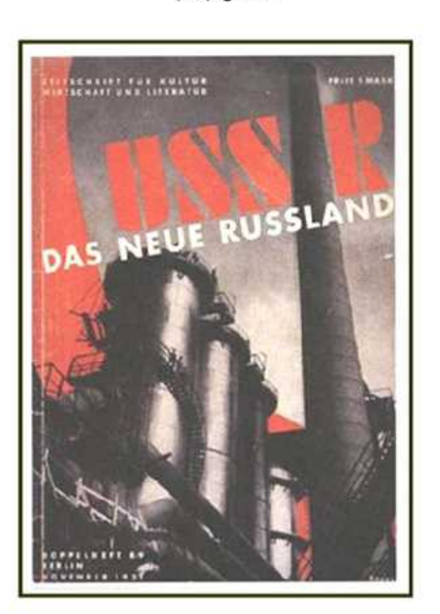
الشكل (17)



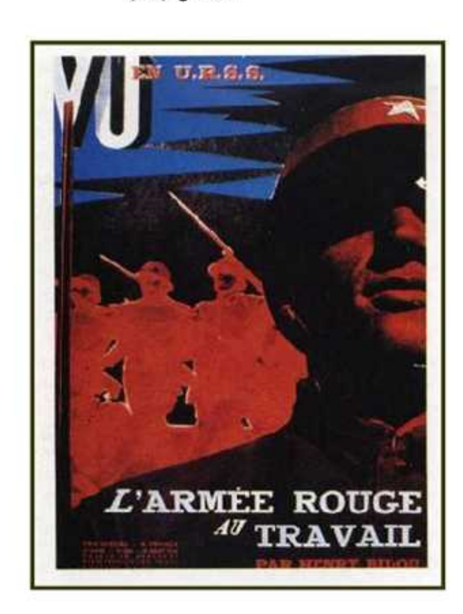
الشكل (19)



الشكل (20)

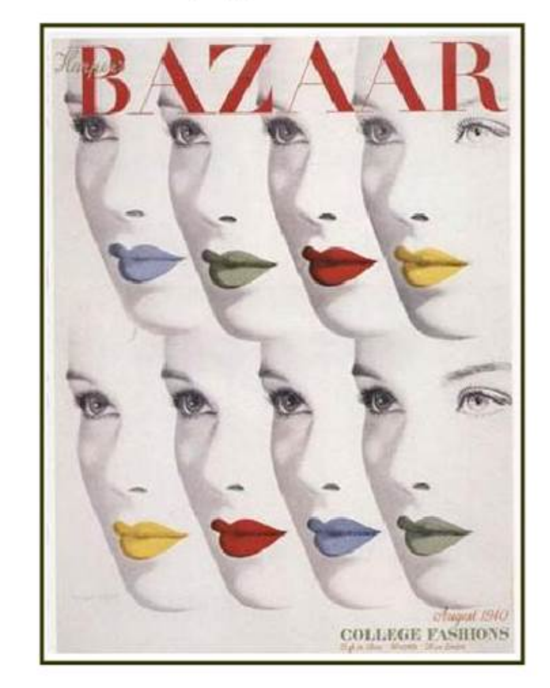


الشكل (21)

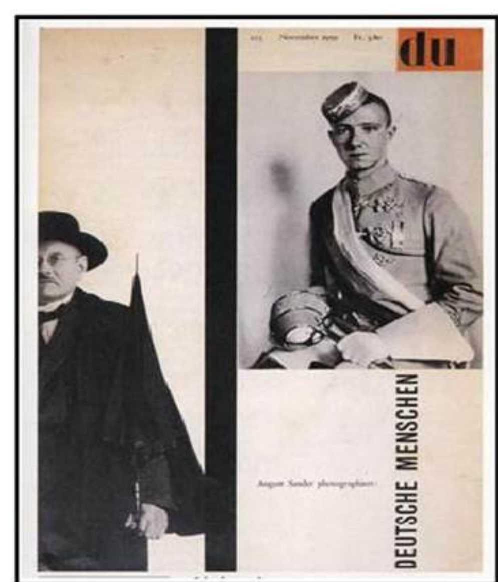


الشكل (22)

الشكل (23)

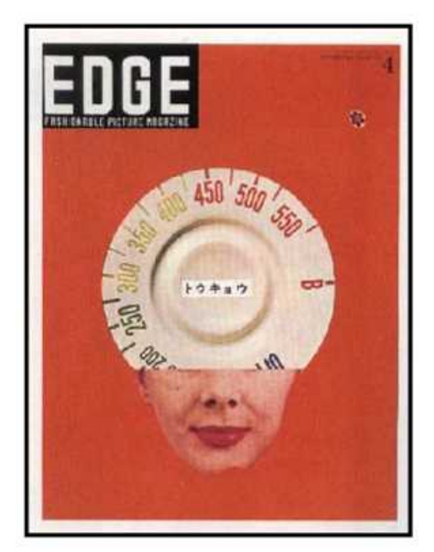


الشكل (24)

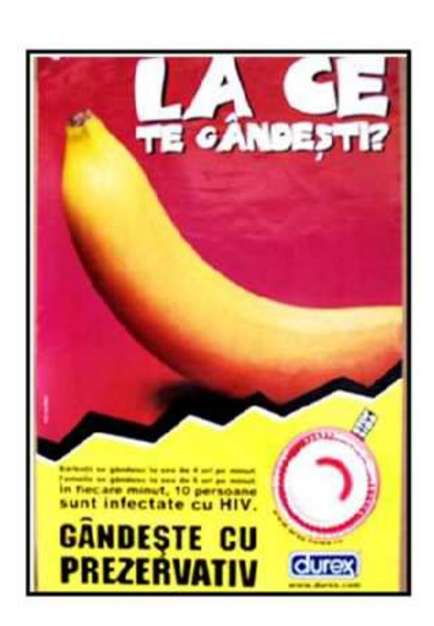




الشكل (25)



الشكل (26)



الشكل (27)



الشكل (28)



الشكل (29)



الشكل (30)



الشكل (31)



Das kleine Volksblatt

Dr. Goebbels spricht heute in der Nordwestbahnhalle.

Der Eroberer von Berlin.

الشكل (32)



IB Illustrierter Beobachter

1. Sonder-Ausgabe

الشكل (33)

الهوامش:

1- http://www.altashkeely.com/2006/rainbowo6/pic_mincle.htm.

2- محمد نبهان سويلم- التصوير والحياة- العدد 75 - عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب -الكويت - 1984/3 - ص 129.

3 - المرجع السابق - ص 132.

4 - شاكر عبد الحميد- عصر الصورة- الإيجابيات و السلبيات- مرجع سابق، ص 17، ص 18.

5- محمد نبهان سويلم- التصوير والحياة- العدد 75-عالم المعرفة-المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب -الكويت- 1984/3 - ص 129.

6 - شاكر عبد الحميد - عصر الصورة- الإيجابيات و السلبيات- مرجع سابق، ص 403.

(1) سمير محمود: الحاسب الآلي وتكنولوجيا صناعة الصحف، دار الفجر للنشر والتوزيع الطبعة الأولي 1997ص 76.

7 - شريف درويش اللبان: تكنولوجيا النشر الصحفي والاتجاهات الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولي 2001 ص 151.

8 - سعيد الغريب النجار: تكنولوجيا الصحافة، في عصر التقنية الرقمية، الدار المصرية، اللبنانية، الطبعة الأولي 2003، ص 44.

9 Sturkm& Gartwrighy- L (2001)-practices of looking. An introduction to visual culture. N.Y، Oxford.univ.press-111-115.

10 - شاكر عبد الحميد : عصر الصورة -عالم المعرفة-عدد 113-المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب-الكويت-2005-ص31.

11 - دبوريه ريجيس -حياة الصورة و موتها- ترجمة((فريد الزاهي))- الدار البيضاء-أفريقيا الشرق-2002-ص 37-38.

12 - نجلاء سمير- كشف النقاب عن الهوية الثقافية للمجتمع الأمريكي-جريدة بورتريه- الصورة و ما يوازيها -القاهرة-العدد السادس-2006/9-ص 17-بتصرف.

13- دبوريه ريجيس - حياة الصورة و موتها- ترجمة((فريد الزاهي)) - الدار البيضاء - أفريقيا الشرق- 2002- ص 37-38.

14- الكسندر برجوفيتش: تاريخ الكتاب- الجزء الثاني - سلسة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب - الكويت 1993 -العدد170-ص 209 و 215و217 .

15 - إدوين إمرى- فليب هـ أولت- وارين ك - آجى - ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم - الاتصال الجماهيري - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة - 1984. سنة 2000 ص ص 325 -330.

(2) محمود علم الدين - الصور الفوتوغرافية فى مجالات الإعلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1981 ص 264.

(3) أ حمد المغازى - التذوق الفنى والفن الصحفى الحديث 1924-1952 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1984 - ص 267.

16- William owen Magazine Design. Laurence King-1991 –P 20، P 9.

17- Nie Wieder Faschismus im Spiegel der Plakate – ITALIE- 1973 P .70 .

18 - المرجع السابق صـ 52.

19 - الاتصال الجماهيري: مرجع سابق ، صـ 225 ،226.

20 - محمد نبهان سويلم- التصوير والحياة صـ 142 :144.

21 - الاتصال الجماهيري: مرجع سابق ، صـ 241، 242.

22 - Zeitgeist Wider Den Zeitgeist – Gisteldruck Hochschule furangewandte Kunstin Wien 1987.P.30.

23 - أحمد المعازي: التذوق الفني والفن الصحفي الحديث 1924 -1952، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1984 صـ 268 :269.

الصورة في فنون ما بعد الحداثة
ملخص بحث

حسين دعسة*

مما يعد في صلب القضية الرئيسية للبحث "الصورة في فنون ما بعد الحداثة"، ذلك المفهوم الـذي لم يقتصر على جدلية مكانية أو زمانية، مرتبطة بالتطورات المشهودة في الفن المعاصر.

"فنون ما بعد الحداثة – Post Modernism"، شكلت مجموعة من أنماط التفكير الجمالي، على صعيد الفنـون المرئية واللامرئية، بما في ذلك فن التصوير والنحت والجرافيك.

"الصورة".. لعبت أدوارها التبادلية في حراك الفكر الجمالي العلمي، إذ مع وجود النظرية الفكرية الفلسـفية، في شتى المناحي، وجدت المعادلات العملية لجعل الصورة في، [وسيط مـا] مـن الفكـر ومـن الفلسـفة ومـن حـراك اللون والأثر المادي لأي عملية إبداعية.

في هذه الورقة ومجالات البحث هناك ثلاث نقاط أساسية للكشـف عـن "الصـورة" كمثـير جـمالي أسـاس في فنون ما بعد الحداثة وهي هنا:

أولا: الصورة في فنون الحركة الدادائية والبوب آرت وإشكالية فنون، بعد الحرب العالمية الثانية.

ثانيا: دلالة الصورة – صورة الدلالة في الفن التجريدي ونهاية الحلم النظري في الفن المعاصر.

ثالثا: الصورة وفن الفيديو، صراع الثابت والمتحرك في الفن المتجدد حداثيا.

---

* فنان وناقد تشكيلي.

مدخـــل

"نعم أنا أؤمن بأني مخلص الفن الحديث، وأني الوحيد القادر على أن أتسامى وأكمل وأعقلن، بشكل جميل ووقور، كل التجارب الثورية للعصور الحديثة وفق تقاليد الكلاسيكية العظيمة للواقعية والغيبية".

بمثل هذا تحدث الفنان العالمي سلفادور دالي في (يوميات عبقري، وكتب ذلك في العام 1952، إبان عقد التحولات الفكرية والفنية والصناعية والسياسية الكبرى في العالم.

صورة العالم في وقت "دالي" كانت نفس الصورة، بكل متغيراتها "الفنية/ النفسية" أو "الفنية الجمالية" أو "الفنية/ السياسية" فقد عشق "دالي" جنون ما وراء الصورة وما وراء المتخيل، وما وراء المادة.. ولهذا، نجد أن أعماله الفنية، جعلت من "الصورة" عالما مثيرا للجدل، وحالة استثنائية تستحق الرؤى المحيطة بها جماليا، فكريا، ماديا.

وقال في فهمه آلية تأثير الصورة على حياته وبالتالي عمله الإبداعي:

"الفسق وارتفاع القمر متوافقان مع المواد السيمفوني للقفة ومعدتي... هذا التوافق المعوي القمري يرشدني لكيفية تخليد لوحتي"[2].

.. لقد استطاع "دالي" وضع أكثر من مؤثر جمالي، لدلالة الصورة في الفن التشكيلي المعاصر، واعتمد، على الصورة في خلق رؤى جمالية متعددة، حتى أنه أراد الخروج من "ثوب السريالية" إلى أثواب أخرى، ليست الصورة إلا رديفها الأول والأخير.. فأعجب بالأشكال وصورها، وصمم زجاجات العطر واستخدم علاج الأوراق والحجارة والزجاج وحتى الشعر واللحم.

.. كل هذا من أجل صورة مغايرة

صورة حديثة

صورة حداثية

صورة ما وراء الصورة

حرب أخرى لما وراء الرصاصة

حبر، بدل ملح البارود

ومثله في ذلك، عظماء من الفنانين الذين فهموا أثر الصورة، وتفاصيلها الجمالية وأدوارها في عملية التكوين الجمالي والخلق الفني، الذي أصبح له عدة مناهج وأدوار وأماكن ورؤى تتفاوت من بيئة إلى آخر.. لكنه بقى الفن الجميل..

في ذلك قالت الباحثة الجمالية، المعنية بفلسفة العلاقة مع الموضوع والصورة حنا سيجال (H. Segol): (إن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمرا، عندما يكون ميتا، عندما يكون مفتقرا إلى الحب، عندما يتحول الأشخاص الذين أحببناهم إلى شظايا ونثار، عندما نصبح نحن أنفسنا في حالة من اليأس والافتقار التام

إلى المعنى... حينئذ يكون علينا أن نخلق عالمنا مجددا، أي أن نعيد تجميع شظاياه وقطعه المتناثرة. ونبعث الحياة في البقايا الميتة منه ونعيد إبداع حياتنا من جديد)[3].

يفيدنا، هذا الرأي التحليلي لما عليه دلالة الصورة، قدرة على تحليل لوحات كبار الفنانين في العالم أمثال سلفادور دالي، بيكاسو، فخر النساء زيد، رمسيس يونان، سدني بولاك...وغيرهم كثر..

- الصورة: المعنى والدلالة والأثر تشكيليا

التقى الروائي "أمبرتو إيكو" (الآلات من إنتاج الفن، والفن يقلد الطبيعة، ولا تحاكي الآلات شكل الطبيعة فقط بل عملها نفسه)[4] مع الباحثة الاجتماعية "غالينا اندرييفا": (إن جميع التصرفات والأفعال تتحقق لأجل بناء صورة مترابطة، غير متناقضة، عن العالم في وعي الإنسان)[5]، وجاء ثالثهم الناقد والمؤرخ الفني هربرت ريد: (إن الصدفة كانت من جوهر مثل هذه الأشياء، وأن ليس من جهد إنساني يضمن سحرها)[6].

وما بين لقاء الروائي، والعالمة الاجتماعية، والفنان المؤرخ، هناك "شغل" و"عمل" على صورة الأشياء والكون من حولنا، وبالتالي المعنى: (نتاج الفن عند ريكو) والدلالة: (جميع التصرفات والأفعال تتحقق.. عند اندرييفا) والأثر: (ليس من جهد إنساني يضمن سحرها.. عند "ريد").. ومثل هذا العمل، كانت له رؤيته التشكيلية الجمالية، التي كونت العديد من الحركات والأفكار الجمالية - الفكرية، التي انبثقت من واقع الحياة اليومية المعاش، وبفعل من توارد الحروب والصراعات العديدة في الكون الصناعي المتصل بمؤثر الكون الإعلامي المعاصر، الذي خرج في مرحلة ما بعد الحداثة، إلى إعلام منفلت يسبح في كون فضائي هلامي لا ضابط له إلا المال والسياسة،(..).

ومع ذلك فإن ريد[7] يؤكد مثل هذه الحقيقة، قبل أكثر من أربعة عقود (توفي هربرت ريد العام 1968) عندما قال في كتابه حاضر الفن: (ليس ثمة في الفن سبيل للهرب، من الشروط القليلة، إنما القاسية جدا التي تقرر قوة تأثير الوسائل المستخدمة، فقد تقرر النتيجة وسائل سينبذها عصر آخر).

ولهذا، جرى الاتفاق، على أن "الحداثة" رديف لـ "الاجتهاد"، فيما بعد الحداثة، رديف قسري لجنوح صورة الواقع نحو ما بعد الثورة الصناعية والتشابك مع الثورة المعلوماتية.

والمؤكد، أن حركات الفن المعاصر، قد إنحازت إلى متغيرات كثيرة في الفكر والفلسفة وعلم الجمال، بحيث باتت الصورة في اللوحة، غير الصورة في العمل النحتي، وهي قطعا ليست الصورة في الأعمال التشكيلية التركيبية، أو حتى ذات الصورة الجمالية التي نراها في فنون الفيديو.

وقد أصاب نقاد الفن، حيرة المعنى والدلالة والأثر في كل تحولات الصورة واستشراف الرؤى الجمالية عند رواد الحداثة أو ما بعدها، ذلك أن "الأثر الجمالي" قد تأخر إلى سياق نقدي، يغلب - في العصر الحديث المعاصر مرحليا - المعنى والدلالة، قبل محاولة الإلغاء بحجة المفاهيم الجمالية واشتراطاتها الفكرية، وبالتأكيد انعكاس ذلك على الصورة في الفن المعاصر.

- **انحياز الدلالة الجمالية – الفكرية في الصورة التشكيلية**

يرى الناقد اللبناني شربل داغر[8] أن: (التاريخ ماثل في جيولوجيا الأشكال التي تنحدر منها اللوحة، بعد أن تكون قد حورت هذه الأشكال أو احتفظت بها..) وجاء طرح داغر لهذا المعطى النقدي، في محاولة منه للبحث عن جذور الشكل/ الصورة الصامتة في اللوحة العربية المعاصرة.

.. وربما غاب عن داغر، أن الفكر الجمالي العربي، ربما كان ينحاز إلى الدلالة الجمالية ذات المرجعية الفكرية، ومنها تلك المرجعيات التشكيلية التي اتخذت من الصورة حراكا أوليا لها، مثل الخط العربي، الزخارف، المنمنمات، العمارة، تنسيق الحدائق، أشغال الذهب والفضة والمعادن.

وقد عالج الناقد داغر، بعضا من هذه الإشكالية، عندما تحدث عن بول كلي (توفي 1940) وكيف [أنه – كلي] تعامل مع الحروف العربية (أو الكتابة الهيروغليفية وخلافها من الأنواع الكتابية) في عدد من أعماله الفنية، تعاملا – كما يقول داغر – تشكيليا[9].

الرؤى الجمالية، في الفن المعاصر، إنحياز فكري من خلال عمليات دماغية، ذات منشأ عصبي ونفسي، جعلت من صورة الكون المحيط بالفنان – وبالتالي المبدع – حالة قابلة للتحول الإبداعي، سواء على صعيد: المادة، أو الأثر، أو الفكر، أو التعبير أو التذوق.

ما بين صيغ المادة التي تعامل معها المبدع، وما تتركه أو تركته سابقا من (أثر) في/ أو على حياة الإنسان، بات (الفكر) طريق الإنسان إلى دلالة (التغيير) في المحيط (..الصورة أساس هذه المشاهدات وهي مادة وأثر يشدنا إلى الفكر الجمالي، وبالتالي إلى فلسفة الشكل وما وراء الشكل، وصولا إلى متغيرات الدلالة الجمالية- الإبداعية عند الواعي جماليا، وهنا مرحلة أخرى من مراحل البناء الحداثي في تفسير الصورة.

ويمكن لحالة الصورة في المادة (أولا) وفي الأثر (ثانيا) أن تترك آليات إبداعية تمكن الإنسان من تذوق المحيط.

.. وفي مثل هذا التفسير لأثر الصورة على التحولات الحداثية وما بعدها، نتوقف مع الفلسفة الجمالية عند الفنانة العالمية فخر النساء زيد[10] التي وضعت الصورة، في هامش المعرفة وباتت كأنها فلسفة حياة: (يجب أن تنسى ما تعرفه، لأن ما تعرفه هو ما قد تعلمته، أما ما لا تعرفه فهو حقيقة ما في نفسك، هو الأصداء الكونية الموجودة فينا.. ولا ندركها[11]).

النموذج الأول: أثر الصورة.. أثر الفنان على حداثة الرؤى الجمالية (فخر النساء - "حالة متقدمة إبداعيا).

السمة عموما هي (مظهر ثابت نسبيا من مظاهر السلوك أي ترتبط السمة بنوع واحد معين من المواقف أو المعايير الاجتماعية كإطلاق سمة أناني أو شره أو شجاع على شخص ما)[12] وهي في الفن لها تعريف، أو مصطلح يختلف نوعا ما عن تعريف علم الاجتماع أو علم النفس.

ففي الدراسات الجمالية والفنية، ينظر إلى (السمة الفنية)، على أنها الجزء الهام من مظاهر الإبداع الفني الإنساني في كافة المجالات الحضارية. وهي مظهر خاضع لمقاييس نقدية لها منحنى لا يثبت نسبيا إلا مع كل مرحلة من مراحل العمل الفني. ويمكن تقييم هذه السمات ودراستها بعد تحليل أو مشاهدة أعمال فنية تشكل مجالا لفرض آراء لها مسميات ترتبط بالسيرة الذاتية والظروف الزمانية والمكانية لحياة وإبداع أي فنان).

وعبر دراسة سمات فن فخر النساء زيد، سأوضح ما اجتهدت على وضعه وتعريفه بـ (السمة الفنية الإبداعية) من خلاله، معتمدا في إقراره وطرحه على مجموعة من الدراسات الجمالية والإبداعية والاجتماعية.

وعند تأمل الأعمال الفنية المختلفة التي قدمتها وأبدعتها الفنانة، نجد أن هناك عالما كبيرا مستقلا عن كل عوالم الفن المعاصر، في العالم والوطن العربي.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفن التشكيلي في الأردن أو بعض التجارب العربية والعالمية. لعدة أسباب وأمور، هي بمجملها تشكل منظمة سلوكية وفكرية وحضارية لها علاقة مباشرة بآلية رسم وعرض وبنائية/ تكوين/ اللوحة المعاصرة عند فخر النساء زيد.

وقد اختصرت كل ذلك الفنانة نفسها عندما كانت تقول وتعلم التالي إلى تلميذاتها الفنانات. وهو شيء أساسي يكون أبرز السمات الشخصية والنفسية ذات الأثر على فهمنا لإبداعها التشكيلي. فهي تقول:

(أن يكون المرء رساما معناه أن يعبر عن نفسه بلغة قوامها: ما يختزنه في داخله من ثراء وثقافة). وترى فخر النساء زيد كذلك أن من سمات الفنان وعمله ما يلي:

(وعمل الفنان المبدع يعكس ما هو جوهري في الإنسان)[13].

وبالفعل. فقد أثبتت المسيرة الفنية الحافلة بالإبداع أن (فن الإنسان) هو أول ما يمكن أن يقدمه المبدع لمواجهة حضارته وقيمه وكيانه وجغرافية الأرض التي يعيش عليها.

لقد اتحدت مجموعات من الصفات العامة والإبداعية الخاصة عند فخر النساء زيد وكونت سمات هامة غلبت على نتاج فنها المعروف والمبتكر.

من هذه الصفات ذات السمة الفنية في أعمال الفنانة نذكر:

- القدرة على استيعاب ما تشاهده وما تراه في كل ظرف ومكان وزمان. ومن ثم القدرة على تبسيطه وتكوينه بشكل مختصر جلي وواضح يحمل رؤيتها العائدة إلى ذاكراتها الإنسانية والحضارية الخصبة.
- القدرة على مخاطبة ومعاملة كل الأذواق والتوافق الفكري والفني من خلال النفاذ إلى كل القلوب المتذوقة للإبداع.

- القدرة اللامحدودة وغير الطبيعية على دراسة الألوان وتقديمها والتلوين بمجموعات خاصة من اللـون وضمن دلالات جوهرية خلقت للفنانة فخر النساء زيـد رؤيتهـا الخاصـة للـون وبالتـالي الوصـول إلى تكوينات لونية لها درجاتها المتميزة.
- غزارة وسمو في القدرة على الإنتاج التشكيلي من خـلال طاقـات جوهريـة خلاقـة مجتهـدة لا تعـرف المستحيل أو الحدود العادية.
- وترتبط سمة / صفة التنوع الشمولي / في الإنتاج مع غزارته من خلال فكر الفنانـة المبتكـر والاجتهـاد وفي إيجاد حلول تشـكيلية وفكريـة للعديـد مـن الأدوات والخامـات التـي اسـتعلتها في رسـوماتها أو أعمالها الجدارية والنحتية أو الطباعية أو أعمال البلور والحجر.
- هناك سمات متجمعة، خاضعة لمنظومة (الأداء الخطي) أو البنـاء الأسـاسي للوحـة مـن حيـث الخـط الفني، كالخطوط الهندسية ونتائج الرسم أو الكشط أو اسـتعمال السـكين أو تشـكيل عظـام الطيـور واستخدام الخط كعنصر مكمل للبحث في جـوهر الموضـوع أو وضـع خصوصـية لـه سـواء في توقيـع اللوحة أو حركة الخط الطولية والأفقية واللولبية أو الحروفية الغائرة وقطاع القوس والدائرة في رسـم الوجود والعيون.
- صفة غلبة الموضوع أو غلبة الشكل أو اتحادهما. هـي مـن جـوهر ومميـزات اللوحـة الحديثـة عنـد الفنانة. إذا علمنا أن للفنانة خلال عمرها الفني الذي تجاوز (70) عاما، أكـثر مـن تجربـة إبداعيـة في التعامل مع الموضوع الإنساني كرسم الوجوه أو الموضوع البيئـي كرسـم الطبيعـة وجمالهـا الكـوني أو الموضوع المعماري من خـلال رسـم شـواهد المـدن والعـادات والمخـزون الحضـاري مـن خـلال رسـم استنبـول أو الريف اليوغسلافـي أو بعض الشواهـــد فـــي العـــراق والأردن.....إلخ.

وإذا أردنا وضع بعض الأسس لتوحيد السمات، المتخيلة أو الواضحة من خلال لوحات فخر النساء زيد. فإنـه يجب أن نوضح أن عمل الفنانة لسنوات طويلة في مجال الرسم والتصوير أكسبها غنائية شكلية ومضـمونية ميـزت أعمالها على اختلاف مستوياتها وأزمانها وأساليبها. فقد استطاعت الفنانة أن تحافظ عـلى دلالات اللـون. ووظيفتـه وقيمه ونضارته من خلال محافظتها كذلك على الخط الحر المتوازن. شرقي النفس والهوى فكان أن عاشت الفنانـة حريتها المبدعة عبر التجريد أو إعادة بناء لوحتها أو بانطباعيتها الرقيقة أو تعاملها مع رسم الشخصـيات والـدعوة إلى رسم الروح والنفس ضمن مؤثر ما يجب على الفنان أن تكون لديه الشخصية والخبرة حتى يتوصل إليه. وهـــي تقول حول ذلك:

(في الرسم التجريدي، يحاول جانبي غير الواعي أن يصبر عـن نفسـه، وأن يـترجم رغبـاتي الكامنـة، بـدون أن يتخذ موعدا ثابتا وبدون أن يحدد أي شيء. أما في البروتريه فهناك الإنسان الموجود أمامك، الكائن الآدمي بأفكـاره وحياته وجذوره)[14] وقد كانت الفنانة تجتهد للوصول إلى كشف جوهر الأصداء الكونية الأصلية التي

يمكن أن يصل إليها أي إنسان مبدع حقيقي. وهـي هنـا تـذكرنا بمقطوعـة شـعرية هامـة للشـاعر الفرنسي-السريالي (جاك بريفير) يقول فيها واصفا إبداع الفنان (بيكاسو) من خلال قصيدة (نزهة بيكاسو Propmenade De Picasso):

"على صحن دقيق الاستدارة من خزف حقيقي
تنتصب تفاحة
ومواجهتها
رسام للحقيقة
يحاول عبثا أن يرسم
التفاحة كما هي..
لكن
التفاحة لا تدعه يفعل
التفاحة
لها كلمة تقولها
ولها دوراتها في كيس التفاح..
التفاحة
ها.. هي
في صحنها الحقيقي
تدور مرائية حول نفسها
بهدوء ودونما حركة
....
ويحطم بيكاسو الصحن
ويمضي وهو يبتسم
وينتزع الرسام من رؤوه.. مثل ضرس
ويجد نفسه وحيدا أمام لوحته التي لم تكتمل
وفي وسط صحنه المحطم
البذور المرعبة للحقيقة"[16].

وكما صور الشاعر السوريالي بحث الفنان عن الحقيقة وجوهر العمل الفني كما يريـده. هـذا نجـد الفنانـة فخر النساء زيد. اجتهدت بل وصلت إلى قناعات ذاتية. حقيقية مع عملها فخلقت منه مدرسة بذاتها من حيث

الفكر وربطه بالفن.. وهي سمة أساسية تختصر الصراع الفكري الـذي تقـدم مجمـل سـمات العمـل الفنـي القدير في مضامينه، ألوانه، خطوطه. أفكاره عند الفنانة فخر النساء زيد. وهي تقول حول هذه الفكرة:

(لكن أبث الحياة في رسم ما، أتعمد الوقوع في أخطاء طفيفة. وأعنـي بـذلك أخطـاء في رسـوم الجسـد، لا في الأقمشة التي يكتسي بها، فإن هذه ينبغي أن تبقى ما هي عليه. أما الوجوه فإذا بقيت كما هي عليه فإنها ستكون خالية من الحلم والتحقيق ولغتها الخاصة بها. إنها تظهر جامدة جمود التمثال، وأين هي الحياة إذا كان كـل شيء جامدا كالتمثال)[15].

.. ولا يكتمل البحث في السمات المنوه عنها إلا مع دراسـتها ومقارنتهـا مـع لوحـات وأعـمال.. لإبـراز الـدور المفترض لكل سمة وأثر ذلك على إبداع الفنانة وهذا يتضح في الفصول التالية التي تلقي الضوء على بعض اللوحات وتقدم لها رؤية نقدية توضح بعض الأفكار التي تحملها للإنسانة ولتاريخ الفن والحضـارة وبالـذات للفـن والآداب والثقافة الفنية التشكيلية في المنطقة العربية التي تأثرت بالموروث الشرقي ونتائج الخيالات الغربية في هذا المجال. فالفنانون المستشرقون تأثروا بمنطقة الشرق، لما كـان لسـحرها الخـاص وطبيعتهـا المميـزة مـن هـوس وبالـذات في القرون الماضية. وإلى عهد قريب. هذا الشيء نما روح المغامرة والرحلات لدى عدد كبير من الرحالة الأجانب والذين ما زاروا البلاد العربية وسكنوا فيها، نحاتين ورسامين وأثريين عملوا على سرقة الكثير من الآثار العربية والمخطوطات ونوادر الموجودات المقتناة في المتاحف الكبرى. ونشأ اهتمام بفن المستشرقين من الفنانين أمثال: (بانويـل/ ارسـكين نيفول/ هاربر الإنجليزي/ برك بـالكور/ البرتـو روزاني/ هيربـت هيركـومر/ ديلاكـروا/ شـارمتان/ بونغتـون/ ديكـان/ ماريلا/ هوراس فرنية/ جيروم ج. ل./ غرو/ مريلا)..[17].

ولكن إذا ما لاحظنا في استعراض تاريخ عمل الفنانة فخر النساء زيد ورحلاتها الفنيـة والعمليـة منـذ بدايـة هذا القرن إلى وفاتها. من تركيا إلى بلاد الرافدين إلى أوروبا إلى الأردن.. فإننا نرى أن ذاكـرة الفنانـة بقيـت شرقيـة. حرة. لكنها لا ترى الشرق بعيون غربية. بل حاولت نبش ذاكرة المنطقة وتأريخ جمالياتها ضـمن وعـي فنـي مبـدع يعتبر من أبرز سماتها الفنية العريقة. فهي لم ترسم الأجـواء الشرـقية في تركيـا أو أوروبـا الشرـقية أو حتـى الـرؤى المجردة، لمجرد المتعة أو التوثيق، بل من أجل خلق حالة وجودية وفلسفية عميقة لها دلالاتها.

النموذج الثاني: الصورة المحسوسة عند الفنان اللبناني رفيق شرف

يبدو الفنان اللباني رفيق شرف (مواليد بعلبك عام 1932) أقرب فنان جمالي عـربي، تعلقـا بالصـورة ومـا وراء الصورة، وكأنه ينحـاز إلى أدوار عـدة، ممـن يمكـن أن يكـون لهـم علاقـة بالصـورة، كالمصـور الفوتـوغرافي والمصـور التلفزيوني والمصور السينمائي و..حتى ذلك الخزاف أو النحات أو الجرافيكي..

جميع الأدوار

وجميع الصور

حالة واحدة تجمعت عند هذا الفنان، يمكن أن نفسرها جماليا: (ما وراء الصورة في عـالمي) تلـك مقولبـة في أعماله.. وفي حياته، صورة ما مفتقدة، لكنها محسوسة وشرف، فنان يعي قيمة الأثر في الصورة، وفي مكنون أسرارها. قيمتها كوثيقة حضارية.. وهو - أيضا فنان أصيل يتوارى خلف اعماله، يعرف كيف يصنع من الذات واقعا بالصورة المحسوسة. كيانه مشبع بالأساطير الشعبية، وذاته مليئة بالتناقضات الحياتية. وبتواصل دائم سعى نحـو التفـرد في أسلوبه الفني المميز.. وبإصرار خط أسس منهجه التشكيلي الخـاص، عـبر تحليـق طيـوره ومرافقتـه لمشـاعر عنـترة ومحط ترحاله في العصور الإسلامية، وما توجه إليـه الأيقونـة الشـعبية والمنمـنمات الواسـطية. إلا أن هـذا التفـرد، وذلك المنهج الخاص لا يعني بالنسبة إليه الوقوف عند مذهب واحد، فهو مزاجـي في عطائـه، متحـول ومتنـوع في تجاربه، لا يقبل التصنيف ولا يرضى بالتحديد.. آفاقه متعددة وأعماقه مترادفة.

فنان معطاء تجاوز حدود وطنه تقنيا وإبداعيا.. وتردد صـدى أعمالـه في العديـد مـن دول العـالم.. بعضـهم رحب، وبعضهم بهر، وآخرون انتقدوا وقسم عارض واتهم.. ورغم كل ذلك يبقى رفيق شرف فنانا لبنانيا أصيلا دعـا إلى تمازج الحداثة بالأصالة، وتبني التراث كموقف إبداعي يشكل حافزا للفنان نحو المستقبل[18].

ولأنه تبنى حداثة معينة، وقف معها على تراث بشري محـدد فـإن الفـن عنـده هـو (أن تقـودك مشـاعرك، وعينك على حقائق الحياة والزمن ورموزهما وصراعاتهما، حرا في بصيرتك وأحلامك). وهو هنا يعني شأن الصورة في عملـه، دلالـة وأثـرا تشـكيليا، ورغـم تعليمـه الغـربي إلا أن "شرف" ظـل اللصيـق بالبيئـة والـتراب والمنـاخ العـربي والإسلامي.. لقد، درس في بيروت وإسبانيا فنا غربيا ومن منظور غير إسلامي.. كان يقول: "لم أشعر بالاكتفاء الروحي في مناخ اللوحة الغربية.. لشعوري بأنها باتت لوحة تسويقية أو لوحة مدرسية بوجـه عـام. واجهـت تسـاؤلا بهـذا المعنى في لوحتي.. تساؤل فنان يستشعر جذوره.." ومن هنا جاءت صيحته: "لا قيمة عالمية لفن بلا وطن أو قومية أو روح.."!

ولهذا بحث الفنـان عـن جـذوره ومناخـه وحيـز لوحتـه الروحـي.. تـارة في الطيـور - في المرحلـة التعبيريـة الميتافيزيقية وتارة في جمالية الفنون الشعبية العربية الإسلامية.. مسـتخدما تراثـا بـديعا حيـا فـاعلا، وعنـه يقـول: "استخدمت التراث بصفته التشكيل البحث، وإذا ما بدا للبعض من منطـق أخلاقـي أني أعيـد إليـه رسـوم شرعيتـه فذلك لأنه حقيقي ومستمر وحي..". وتارة في اللوحة الإسلامية البيزنطية حيث تمازج الأيقونـة ورسـوم الواسـطي - الحرفة والمدى الروحي.. حتى الحروفيـة الصـوفية السـوريالية التـي تقـوم بتجربـة ناضـجة فالحـة.. تؤكـد خـلاص وإخلاص الفنان للذات وبالذات.

يقول رفيق شرف - إزاء تناقضات الحاضر العربي:

"لا مستقبل آمنا خارج نفوسنا.."[19].

ونرى أن الفنان، ربط نظرته إلى المستقبل، بما تقدمه أعماله من شرعية النظر إلى مكنون صورة الكـون وقـد وجد في التراث الشعبي مادة غنية معبرة، يقول الأستاذ فيصل سلطان "لقد أيقن شرف من خلال معارضه

السابقة، أن الصور الشعبية، المعلقة في بيوت الشرقيين، هي مادة غنية لترميم الروح العربية المنهارة ولصنع الذاتية التي تكشف عن الهوية القومية، فصور "عنتر" أو "الزير" التي تزين جدران بيوتنا الشعبية ليست سوى المنبع الذاتي لأساطير الرفض الشعبية، إنها نوع من الانتماء الخرافي في التقديس والتعلق بالبطل المخلص.

ولعل المخلص، هنا، سنده إلى تحولات الصورة في أعماله، من صورة تراثية إلى صورة معاصرة بألوانها وخطوطها وقوة تأثيرها على المشاهد - الناظر إلى عيونه صورة تشكيلية في أي مكان كان.

وبحسب دليل تكريمه في بينالي الشارقة الدولي لعام 2001 فهو:

ولد رفيق شرف في (بعلبك).. سنة 1932

وفيها نشأ وترعرع

ومنها استقى فنه

وكان في بعلبك يشعر بأنه (أسطورة حية مجهولة في جسد ضعيف معذب..) ولما تأكدت موهبة الفتى انتقل إلى بيروت للدراسة.. وفي بيروت أواسط القرن رسم حياته مع الآخرين من الفقراء، فأحس بأن (وراء هذا الفقر والويل ظلما يجب إدانته بالفن)..

وربما لهذه النشأة وتلك الهجرة حملت ذاكرته دائما عالما يتقهقر لصالح عالم يولد..

من أبيه تعلم الكثير.. الوالد الذي كان حدادا انحاز إلى الآثار التي بينها بزغ الفنان..(الحياة مواجهة مدهشة) بالتأكيد الحياة مواجهة مدهشة إذا كانت بيئة مثل بعلبك قيد التجربة.. ومثل رفيق شرف فنانها..

درس في الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة، والأكاديمية الملكية للفنون (سان فرناندو) مدريد 1957، وأكاديمية (بياتر وفانوشي) إيطاليا 1960.

والصورة المحسوسة في أعمال شرف، هي صورة عالمه وبراءة الحياة التي عاشها، برغم التأثيرات الحداثية التي عاصرها أو درسها أو أسهمت في تكوينه الفني والإبداعي.

ولهذا، نرى أن تجربة شرف متصلة بحلقات الفنون الشعبية السابقة، شرف لا يقلد هنا ولا يقع في رتابة الجمود، وإنما يتبع مصدر الضوء. إنه يرفض ويشذب ويبحث ويتعمق جذور الفن الشعبية محاولا الوصول، من خلال دورانه في تشكيل عنتر التراث وعصرنته، إلى صفة التوالد الأساسية في تكوين الفن "الإسلامي - الشعبي"[20].

ويقول رفيق عن ذلك في دليل تكريمه: قد تعيد صورة البطل في الفن الشعبي للإنسان العربي ذاكرته التاريخية وفروسيته الروحية. أما من الناحية التشكيلية فقد أضافت هذه الصورة بلهجتها وطابعها شكلا جديدا للوحة العربية المعاصرة، أقول: شكل تراثي.. وجميع الأشكال هي ملك الفنان الذي يستطيع إخضاعها لعينه وإيقاعها، فبيكاسو مثلا الذي رسم لوحات "المرحلة الزرقاء" وغيرها هو نفسه بيكاسو المتناقض لونا وروحا

وتجربية عندما رسم لوحات المرحلة الإغريقية وغيرها فالمهم في الفن ليس التوحيد للشكل أو الموضوع إنما المهم أسلبة الفنان للشكل أو الموضوع.

ولعل هذا الرأي، كان غير ممارس مع فعل الصورة، وتحولاتها منذ كان الفنان العربي يخربش على بقايا مراحل عدة، فيما الفن الغربي يكسر حواجز الصورة، إلى ما وراء المرئي وينجو إلى نمطية من الفنون الرقمية الثابتة والمتحركة، القابسة من عالم السينما والأفلام الوثائقية والأعمال التركيبية، كفن اليوب آرت والفيديو آرت وأعمال العروض "الصوتضوئية" وفنون مخلفات البيئة وإعادة التدوير...الخ.

وفي هذا التراكم المعرفي المرتبط بثقافة تحولات الصورة منذ خلق الإنسان إلى اليوم، يقول رفيق شرف:

"إن الحداثة عرفت على نحو مبسط على أنها فن المستقبل، وفهم على أنه فن الاستعارة والاتباع الأعمى للغرب كثير من انساق إلى التسليم بهذا التعريف المجرد دون احتواء أصوله التجريبية وزمنه الحسي- وتواصله الحضاري، وفي هذا التجريد لصيرورة الحياة وواقعها ينبئنا قلق الفنان وحدسه الحد الفاصل بين المتاه والمستقبل، بين الحداثة كنظرية معارضة وواقع يعرف نفسه فالحداثة ليست نظرية مجردة وإنما هي فعل تلقائي موضوعي مستلهم من الأرض مختلف عن الآخر، ومتجانس معه في الوقت ذاته، ويرى أنها مفهوم يتحدد مضمونه وفقا للفكرة والهدف المعين عند أصحابه ولأنه موضوع بهذه الحساسية فهو بالتالي صراع وتأزم ثقافي عالمي معلن نشهده في تعداد وتعارض الآراء الفكرية والنقدية حوله.

النموذج الثالث: الصورة... سلاح ووثيقة:

"منذ الآن فصاعدا، سيتم إدخال سيف العداوة في غمده، وسوف يتم تجنب أية ظروف يمكن أن ينتج عنها أي برود أو قرف.."[21] عبارة لخصت واقع الحال في بلاد القفقاس وروسيا خلال القرن السابع عشر، وتحديدا قبيل توقيع معاهدة أرضروم بين الإمبراطورية العثمانية وبلاد فارس 28 تموز عام 1832م.

وتعيدنا، هذه الاقتباسات إلى سؤال مهم:

- ما هي الأدوار التي لعبتها، وتلعبها، الصورة (مادة وثقافة) في الممارسة الثقافية/ الفنية الإبداعية؟

ولعل هذا السؤال، يحيلنا إلى أهمية تثقيف الرؤى الفكرية نحو الصورة وأشكالها، سواء (المادية) منها أو (التأثيرية) أو (الانطباعية) عدا، عن صور الخيال العلمي والمخيال الاستشراقي.

لقد باتت للصورة قواعدها في اللعبة الثقافية - الحضارية - مثلما لها قواعدها في لعبة السياسة، فقد أصبحت الصورة، "سلاح ووثيقة"ترتكز عليها النظم المعرفية تجاه اجتياح تيار العولمة للعوالم الثقافية والبشرية لشعوب العالم الثالث، تحديدا، خصوصا بعد أيلول 2001 وما حدث بعد تدمير المنشآت الاقتصادية والتجارية في نيويورك وغير مدينة في الولايات المتحدة.

ويمكن النظر، باهتمام موسع إلى رؤى د. عبد اللـه الغذامي في كتابه (الثقافة التلفزيونية/ سقوط النخبة وبروز الشعب) وفيه يرى الصورة، من مقاييس كثيرة في عالم النقد والمثاقفة.

إن "الصورة حتما ستكون هي العلامة الثقافية، وستكون هي مصدر الاستقبال والتأويل"[22] بعد أن كان النص المكتوب حائزا هذا الدور، وتبعا لهذا، يرى أن النخبة الماثلة كنتاج للثقافة الكتابية سقطت، دون أن يعني ذلك بالضرورة اختفاءها. فإذا ما كان الأدب يأتي في المعهود التقليدي "وكأنما هو الخطاب الأمثل في التعبير عن الناس وعن الأمة، غير أن الواقع الثقافي والاجتماعي اليوم يشير بوضوح إلى تغير ضخم باتجاه ما هو شعبي وما هو هامشي في السابق، ويشير في الوقت ذاته إلى انصراف خطير عن كل ما هو مؤسساتي وخاصة ما كنا نسميه بالأدب".

الغذامي، إذن، لا يقول بموت النقد الأدبي فحسب بل والأدب بمفهومه العام أيضا. وهذا الموت، الذي يبدو أن الغذامي يحاول التأكيد عليه بدءا من كتابه هذا، لا يقع عليه مباشرة، وإنما يمر إليه من خلال - على نحو شبيه بـ "التعقيد" - التأكيد على عديد "ميتات" تشمل، تمثيلا لا حصرا: النص المكتوب، النحت الثقافية، الرمزية، احتكار المعرفة، الوصاية... إلخ (والحال: ما من سبق يذكر للغذامي في القول بـ "موت الأدب". إذ إن الحديث عن ذلك كان قد بدأ في ستينات القرن الفائت. وفي 1982، طرح "لسلي فيدلر"، وهو أحد المدافعين عن الأدب الشعبي والجماهيري، أنه غير آسف على أن أدب ثقافة النخبة العليا يغيب. ولم ينتظر "ألفن كرنان" مجيء الغدامي كيما يصدر كتابه "موت الأدب"، ترجم إلى العربية عام 2000، وهو الكتاب الذي تحدث عن حلول التلفزيون والصورة محل الكتاب المطبوع[23].

ولعل الصورة، في مجتمع الحداثة وما بعدها، هي ذات الصورة في المجتمع البدائي أو مجتمع عصر النهضة أو مجتمع الوجودية السارترية أو مجتمع سينما الموجة الجديدة في فرنسا وغيرها من الدول، إلا أن - الوثيقة السلاح - للصورة، تأتي، عبر ما نفى الغذامي احتكار المعرفة عن زمن الصورة، الذي سيشهد "دخول فئات عريضة إلى عالم الاستقبال الثقافي، وهي تلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية، وإما لسبب اقتصادي لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد. وهذا كان يحصر دوائر الثقافة حين سيطرت الكتابة، حيث انحصرت المعرفة في فئات محددة وتغيب كثيرون ممن صاروا على الهامش"؛ذلك أن "استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا.

يبني الغذامي هذا على افتراض "إمكانية" استقبال الصورة "دون حاجة إلى لغة" أو أية سياقات ثقافية أو فكرية" تذكر، وكأنما الصورة، التي يقول بأنها أصبحت الرسالة والمرسل معا، قفزت إلى تأدية دور المرسل إليه أيضا!

ويبدو أن سياق الناقد لمكنون الصورة السياسية، الصورة الثقافية، قد أخضع عمل الغذامي، إلى ترف الرؤى الجمالية الناقدة لواقع تفرضه الصورة منذ شيوع الفضائيات وتحرر أنظمة الملتي ميديا والانلفوميديا وتشابك العالم وفق أنظمة الإنترنت وشبكة المعلوماتية العالمية.

ومع أن الغذامي يتحدث هنا عن انعدام الحاجة للسياقات الثقافية والفكرية في عملية استقبال الصورة، إلا أنه يتناقض وتأكيده، في عدة مواضع من الكتاب، على حضور السياقات الفكرية والتأويل الثقافي في عملية استقبال الصورة. لقد اسقط – جزافا - الحاجة للسياقات الثقافية في عملية استقبال الصورة التي أعطاها دورا خرافيا؛ فهي: الرسالة، المرسل، والمتلقي، التي ستدخل الفئات العريضة المهمشة التي ظلت زمنا طويلا خارج الثقافة والمعرفة، إلى عالم الاستقبال الثقافي، بما معناه موت "الأمية" كما القراءة – عملية الاستقبال في الثقافة الكتابية. ضرب صارخ من التصور الخرافي لدور الصورة يحصل هنا. وهو ذات التصور الخرافي الذي يحيط به المؤلف طبيعة الصورة قبل دورها. فاستقبال الصورة – شأن القراءة – علم يفترض وجود الفئة المتعلمة وغير المتعلمة في آن، ما يؤكد على أن الأمية التي رافقت "زمن الثقافة الكتابية" لن تكف عن الوجود إلا لتظهر أو تفسح المجال لظهور أمية بديلة ترافق "زمن الصورة". والحال أن أمية القراءة لن تؤدي سوى إلى أمية الفرجة (إن جازت التسمية).

وفي هذا السياق، يلتقط الإعلامي نبيل سبيع، مؤشرات محددة في قيمة الصورة/ الوثيقة/ السلاح، ويؤكد أن د. الغذامي: الشؤون/ وزارة الثقافة – العراق/ بغداد، ص110 وما بعدها.

يؤسس "الغذامي النحوية الجديدة على أحداث 11 سبتمبر الإرهابية معرفا" نحو الصورة بأنه ما شهدناه في الحادي عشر من سبتمبر من أحداث أسست لخطاب ثقافي جديد ومرحلة جديدة حددها بـ "مرحلة الثقافة البصرية"، معتبرا أن من أهم علاماتها كلمة "إرهاب" إذ صارت مصطلحها المركزي الذي تحولت معه الثقافة من "ثقافة المنطق إلى ثقافة الصورة"؟

وتبعا لهذا، يرى أنه "جرى عزل العلاقة المنطقية التقليدية في الارتباط بين الأسباب والنتائج. وهذا ما نلاحظه على مصطلح الإرهاب، حيث لم يعد أحد اليوم يتكلم عن الأسباب الداعية للإرهاب" وأصبحت صورة تفجير برجي نيويورك تأتي "بما أنها إرهاب لا يحتاج إلى كلام" بعد ذلك يعطف إلى أن الإرهاب كان "صفة لأفعال وممارسات، وكان بيد المنطق القديم أن تقيم العلاقة بين هذه وتلك ويحدد الصفات والسلوكيات ويميز بين ما هو إرهاب وبين ماهو مقاومة..." لكن، وبغض النظر عما إذا كان الغذامي لا يرى في أحداث 11 سبتمبر إرهابا صارخا بل مقاومة، يجدر القول بأن صورة انهيار البرجين جرى تلقيها بوصفها" إرهابا لا يحتاج إلى كلام" بناء على الضدية التي صارت الثقافة الإنسانية الحديثة تقابل بها كل ممارسة عنفية تطال مدنيين تحت أي مسمى كان وبدعوى أية قضية كانت، إن لم يكن انطلاقا من الضدية الصريحة التي غدت تقابل فكرة القتل عموما ومن أساسها (تدعم هذه المظاهرات التي اجتاحت الغرب رفضا للحرب الأخيرة في العراق)[24].

خلاصة:

فنون الحضارة، تراث بشري متصل، بات اليوم، جزءا من عولمة العالم، رضينا أم أبينا، فإن محيطنا المصور والمكتوب والمنحوت والمرقوم، قد دخل هذه اللعبة، لعبة صناديق الحكايات المتلفزة – الكمبيوتريه والعنكبوتية.

- بعيدا عن الأثـــــر
- الصورة هي الصورة
- لكن إعلام الصـورة:
- غير إعلام الفــــن
- غير صورة الفنـــان

وكل حيز مرئي، مرقوم، بات يحتاج إلى بحث ما وراء الصورة كحالة... وكإبداع وكمسار لفعل الحداثة وما بعدها.

هوامش البحث:

1. دالي، سلفادور، يوميات عبقري، ص (37)، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، نيسان 1995/ القاهرة.
2. دالي،. ص 128.
3. عبد الحميد، د. شاكر، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة (267) ص 150-151، والاقتباس من (حنا سيجال) أورده د. شاكر عبد الحميد من فصله حول نظرية التحليل النفسي والتفضيل الجمالي.
4. ايكو،امبرتكو، روتية (اسم الوردة) دار سينا للنشر، ترجمة كامل العامري 1995 ص(116) مصر-القاهرة.
5. اندر ييفا، غالينا: السيكولوجيا الاجتماعية، دار التقدم، ترجمة الياس شاهين، موسكو 1988 ص 55 وما بعدها.
6. ريد، هربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة - العراق، بغداد الطبعة الثانية 1986 ص 110 وما بعدها.
7. ريد، المرجع السابق ص 123
8. داغر، شربل: الحروفية العربية/ فن وهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت - لبنان الطبعة الأولى 1990، ص 5 ومابعدها.
9. داغر، شربل: المرجع السابق/ ص11.
10. فخر النساء زيد: فنانة أردنية من اصل تركي، ولدت في اسطنبول عام 1901 وتوفيت في العام 1991 لمزيد من حياتها راجع كتاب الباحث حسين دعسه (الهامش 12).
11. من آراء فخر النساء زيد حول فلسفتها في رؤية الواقع والجمال، مكتوبة بخط ديواني جميل ومنشورة على غلافي كتاب الناقد الفرنسي رينه باروت حول فن فخر النساء والصادر في باريس 1984.
12. دعسة، حسين: فخر النساء، زيد، متصوفة الفن والجمال، وزارة الثقافة ودار أزمنه للنشر، عمان 1995، ص. 89-95.
13. النوردجي، احمد خورشيد، مفاهيم الفلسفة والاجتماع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1990 ص 154.
14. فخر النساء زيد - معرض عام 1981 - عمان.
15. فخر النساء زيد - معرض عام 1981 - عمان
16. بريفير، جاك، قصائد مختارة، ترجمة الشاعر سامي مهدي، دار المأمون 1988- بغداد، ص 42-45.
17. دعسه، حسين، رسومات ولوحات من رحلات المستشرقين لبلدان الشرق، جريدة الدستور، 1983/12/13 عمان - الأردن.
18. بينالي الشارقة الدولي للفنون/ الدورة الخامسة 2001/ نيسان " دليل خاص بالمكرمون".
19. بينالي الشارقة: المرجع السابق
20. بينالي الشارقة: الموجع السابق.
21. د. قندور، محي الدين: المريدية/ دارسة في الحروب القفقاسية الروسية 1819-1859، أمانة عمان 2007 ص 183 وما بعدها.
22. الغدامي، عبد اللـه، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة، وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/ بيروت 2004.
23. سبيع، نبيل، الغذامي في الثقافة التلفزيونية، صحيفة النداء، 2006 - بيروت.
24. سبيع: مرجع سابق.

الصورة كوسيط إعلامي وجرافيكي
في الإخراج الصحفي
(دراسة تحليلية)

د. شوقي الدسوقي يوسف *

التطور التاريخي للصورة:

تقف الصورة الصحفية جنبا إلى جنب مع الحروف, ـ سواء حروف المتن أو العناوين ـ في نقل الرسالة الإعلامية من خلال صفحات الصحيفة إلى القراء؛ فإذا كانت الحروف تستمد أهميتها من أنها تحمل مضمون الرسالة الإعلامية التي تسعى إلى توصيلها إلى القارئ الذي هو الهدف الرئيس من وراء إصدار الصحيفة, فإن الصورة ــ بلا شك ـ تسهم بشكل فعال في توصيل ذلك المضمون بطريقة أفضل, وعلى أتم وجه, إذا أحسن اختيار الصورة الجيدة والمعبرة عن الموضوع والتي تضيف إليه ولا تكرر ما بداخل النص, بل تلعب الصورة دورا إضافيا إذا أحسن استخدامها على الصحيفة.. ويتمثل في زيادة عدد القراء, وذلك من خلال دورها وتأثيرها الفعال في جذب ولفت انتباه القارئ وبالتالي إلى الموضوع المصاحب..

فالصورة إذ تشارك المادة التحريرية وتتفاعل معها لتقديم خدمة صحفية متكاملة إلى القارئ من خلال معايشتها, وبخاصة أنه يعيش اليوم عصر الاتصال بالصوت والصورة من خلال قنوات التلفزيون العامة طوال الأربع وعشرين ساعة إلى جانب تقنية الوسائط المتعددة "Multi Media" فلم تعد الصحف الحديثة تستطيع أن تصدر بدون صور في عصر سادته لغة بصرية جديدة من خلال السينما والتلفزيون, الأمر الذي يحتم عليها أن تخاطب جمهورها باللغة التي تخاطبه بها هاتان الوسيلتان, في محاولة من الصحف لإذكاء روح المنافسة بين وسائل الاتصال الجماهيرية المختلفة[1].

ولكن رغم المنافسة التي تلقاها الصحافة ـ من التلفزيون والسينما في نقل صور الأحداث ومجريات الساعة ـ يظل للتصوير الفوتوغرافي والرسوم اليدوية التوضيحية خاصية مميزة وفريدة والقدرة على عزل وتجميد وتسجيل لحظات معينة من الزمن بإبداع فني خلاق وهو الشيء الذي لا تستطيعه آلة التلفزيون..

والصحف لم تبدأ أول الأمر بنشر الصور بالشكل الذي نراه الآن, بل كانت الصور الأولى التي ظهرت في الصحف والكتب لا تتعدى كونها رسوما يدوية تطبع من قطع خشبية حفرت عليها الرسوم. وكانت صحيفة "أخبار

* أستاذ مساعد بقسم التصميم الجرافيكي/ كلية الآداب والفنون جامعة الزرقاء الأهلية.

الأسبوع" "Weekly News" الإنجليزية أول من استخدم هذه الطريقة عام 1638م مع موضوع عن حريق شب في جزيرة سانت مايكل St. Michael[2].

وفي أمريكا استخدمت الصورة في عهد الاستعمار بطريقة الحفر على الخشب وكان ذلك عرضيا وعلى نطاق ضيق جدا ولم تكن للصورة علاقة بالأنباء.. وكان أولها رسما يمثل العلم الجديد للمملكة المتحدة (إنجلترا ـ اسكتلندا) وقد نشر في صحيفة (بوسطن نيوز ليتر) Boston News Letter في يناير 1707م.

ثم لم تلبث الصحف أن استخدمت الرسوم الرمزية في رأس الصفحة الأولى لتعبر عن وظيفتها الإعلامية أو عاطفتها الدينية.. ثم استخدمت بعض الصحف رسوم وجوه جانبية للشخصيات التي ترددت أسماؤها في أخبار ذلك الوقت.

وفي أوائل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ظهر في بعض الصحف الأوروبية والأمريكية أول صورة صحفية بمعناها الحقيقي وكانت هذه الرسوم يدوية تخيلية لبعض الأحداث أو رسوما رمزية ومن أشهر هذه الصور كارتون سياسي رسمه بنجامين فرانكلين B. Franklin ونشره في صحيفة بنسلفانـيا جازيت B. Gazette في مايو 1754 ترمز لثعبان مقطع إلى ثمانية أجزاء ترمز إلى المستعمرات الأمريكية في ذلك الوقت وكتب تحته "الاتحاد أو الموت" Join or Die[3] والذي لعب دورا هاما أثناء كفاح المستعمرات الأمريكية للاستقلال عن بريطانيا حيث استخدمت فكرته أكثر من صحيفة لتعبئة الشعور الوطني الأمريكي. (انظر ش رقم 1).

وفي أوائل القرن التاسع عشر تقدم فن حفر الرسوم على الخشب, وظهرت بعض الصحف المصورة التي تستخدم الصورة بعد استخدام طريقة التجزيء لحفر الرسوم والتي ابتكرها تشارلز وليز Charles Wells عام 1850م حيث يرسم الرسم كاملا على مجموعة من القطع الخشبية المجمعة ثم توزع على الفنانين لحفرها ثم يعاد تثبيتها وتجميعها بعد الحفر ثم طباعتها[*].

وقد شهدت العشرون سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر تطورات تقنية سريعة, ـ اعتبرت آنذاك ـ كان يمكنها طبع الأسود والأبيض فقط ـ مثل الحروف والرسوم اليدوية التي تتكون فقط من خطوط سوداء أو مساحات بيضاء ـ في حين لا يمكنها التعامل مع تدرجات الظلال الواقعة ما بين الأسود والأبيض والتي تضمها الصورة الفوتوغرافية واللوحات الزيتية.

ونشرت صحيفة Daily graphic "دايلي جرافيك" الأمريكية الصورة الظلية الأولى يوم 4 مارس 1880م وكانت الصورة لمنظر طبيعي لمكان يدعى Shanty town بمدينة نيويورك, وأنتج هذه الصورة "ستيفان هورجان" Stephen horgan رئيس قسم الحفر والتصوير في الصحيفة ذاتها وكان هذا هو الميلاد الحقيقي للصحافة المصورة

كما نعرفها اليوم, حيث تطورت الصورة تطورا سريعا ومـذهلا في تقنيتها وطريقـة نقلها عـبر الأقـمار الصـناعية وطرق طباعتها ذات الجودة الفائقة.

وفي أواخر القرن التاسع عشر استخدمت الصحف المصرية الصور الفوتوغرافية المحفورة بطريقـة التـدرج الظـلي, بدأ ذلك في المجلات, ثم في الجرائد مع الإعلانات, ولكنها لم تظهر مع مواد التحريـر إلا في بدايـة القـرن العشريـن, وكـان ذلك في صحيفة "الجريدة" والتي تعد أول صحيفة مصرية وعربية تستخدم صـورا فوتوغرافيـة للأشـخاص والأمـاكن مـع الأخبار والحوادث المهمة, وقد بدأ ذلك في 28 يوليـو 1908م, وتبعـت صـحيفة الجريـدة العديـد مـن الصـحف المصريـة والعربية في هذا التطور التقني جنبا الى جنـب إلى الرسـم اليـدوي والإيضـاحي والسـاخر.. واليـوم - إن لم يكـن نـادرا أو مستحيلا - أن نجد صحيفة - تصدر بدون صور أو رسوم, وهذا يعود إلى ما وصلت إليه الصور من تطور سريع ومذهل..

وحول تطور وأهمية الصورة في الإخراج الصحفي يقول "فرنسيس هنري تايلور": "لقد دخل إلى حيز الوجود أدب بصري لم يسبق له مثيل, يقرأ فيه الناس الصور.. تاركين بذلك للألفاظ واجب نقل الأفكار المجردة غير القابلة للانتقال في أشكال مرسومة.."[4]. ويقول "روبرت جيلام سكوت": "إن الصور تمثل لغة مرئية يمكننا من خلالها أن نسـجل بصـدق مـا لنا من خبرات داخلية أو خارجية عن عالم لا نستطيع التعبير عنه.."[5].

وعلى أية حال.. تتضح أهمية الصورة وفاعليتها بالنسبة للإخـراج الصـحفي والاتصـال الجـرافيكي نظـرا لوظائفهـا المتعددة والمتنوعة التي يمكنها القيام بها من خلال العملية الاتصالية.. وقد ساعـد التطور الهائل في التصوير الفوتوغرافي خلال العقدين الأخيرين, وتعدد وتنوع أجهزة التصوير وتوسيع إمكانياته الحرفية والقفـزة التكنولوجيـة في نقـل الصـور بالتليفون وإمكانية التصـوير والاستشـعار عـن بعـد ولـو مـن الفضـاء الخـارجي وسـاعدت الصـحافة عـلى أداء مهمتهـا واستخدمت كعنصر تيبوغرافي لدعم الجانب التحريري فظهرت الصورة كعنصر - مـن عنـاصر الإيضـاح لتحمـل لنـا صـور الشخصيات ومواقع الأحداث التي تتصل بأخبار الصراع العالمي والجوانب الاجتماعية والرياضية... إلخ, كما ظهرت بعض العناصر التيبوغرافية الأخرى كالخرائط والرسوم البيانية والتوضيحية والرسوم التعبيرية والساخرة (الكاريكاتورية)..[6].

(أولا) وظيفة الصورة

سوف نجيب في صفحات البحث عن سؤال؛ هل للصورة بأنواعها فائدة وأثر في الإخراج الصحفي؟

1) **وظيفة بصرية:**

للصورة دور فعال في جذب انتباه القارئ والاستحواذ عليه, ويتفق مصمموا الصحف ومخرجوها على أن الصور الملفتة للنظر تعد من أفضل الوسائل لجذب عين القارئ إلى الصحيفة, رغم أن الصور بأنواعها المختلفة يمكنها تحقيق هذه الوظيفة, فضلا على أنها تستطيع جذب الانتباه بشكل أسرع وأقوى, ويرى بعض المخرجين أن الاستخدام الناجح للصورة والكلمات بشكل متتابع على الصفحة يكسب الصحيفة قوة كبيرة كوسيلة بصرية تساعد على إبراز المضمون وإفهام القارئ لتوضيح دلالات المادة المكتوبة وفي نفس الوقت أعطت الجانب الشكلي للصحيفة بعدا جماليا.. وهي أساس المرئيات في القرن السابق والحالي وتعد انقلابا في الشكل الذي تكون عليه الصحيفة كأحد أهم وسائل الإيضاح التي تزيد من فهم وإقناع القارئ.. (أنظر ش 2). حيث توضح الصورة أطفال الفقراء يستجدون المساعدات من احد المراكز الخيرية في الهند رغم عدم ارتباط الصورة باي خبر منشور على الصفحة لكنها كان لها وظيفة بصرية وجمالية لكسر رمادية المتون والتنفيس على المتلقي من جراء الأخبار العربية والدولية المتواترة على الصفحة لذلك وضعت في صدر الصفحة.

2) **وظيفة تيبوغرافية:**

تمثل الصورة في الصحافة الحديثة أحد العناصر التيبوغرافية والجرافيكية, فهي تشترك مع حروف المتن والعناوين والفواصل والبياض في بناء الجسم المادي للصفحة, أيا كان شكلها وطريقة إخراجها. وتستخدم الصور تيبوغرافيا للمساعدة في تصنيف الأخبار حسب أهميتها, شأنها في ذلك شأن حروف العناوين, وللفصل بين العناوين العمودية في قمة الصفحة, فضلا عن استخدامها لتثبيت أركان الصفحة, وابتكار صفحة جذابة, باعتبارها عنصرا جرافيكيا يتميز بالثقل والسواد.. كما تستخدم الصورة لتوجيه حركة العين على الصفحة وفقا لما تتطلبه طبيعة الأخبار والموضوعات المنشورة عليها, كما أنها تضفي على الصفحة حيوية وحركة من خلال ما تقوم به مع العناوين الكبيرة في كسر حدة الرمادية الباهتة التي تصنعها سطور المتن المتراكمة, وثمة قاعدة تقول: "إن صورة على كل صفحة ـ سواء كانت صورة إخبارية أو لقطة خاصة ـ تعد النواة التي يتم حولها تصميم صفحة جذابة.. فالصورة عنصر تيبوغرافي مهم تستعمل في كسر حدة جفاف المادة المكتوبة, وكعنصر من عناصر بناء الصفحة وإبراز وتأكيد الخبر.

3) **وظيفة اتصالية:**

للصورة وظيفتها الإخبارية التي نافست بها الكلمات فى الصحافة الحديثة ومهما تكن الكلمات في حد ذاتها نافذة ومؤثرة فالصورة أقدر على ربط مضمونها بالحياة، وقد زادت أهمية الصور والرسوم الصحفية فى العصر ـ الحديث بعد نجاحها في وسائل الإعلام الأخرى التي تعتمد أساسا عليها وهي المجلة المصورة والسينما والتلفزيون، كما أن الصورة تشترك مع الكلمات فى عملية نقل الأخبار ذلك وأن الصور والرسوم غالبا ما تنقل المعلومات المطلوبة بشكل أوضح مما تستطيعه الكلمات فضلا عن أنها تستعمل لإشباع فضول القارئ إلى شكل الأشخاص والأماكن والأشياء[7].

4) **وظيفة جمالية:**

ويذهب بعض التيبواغرافيين إلى أنه ـ على الرغم من كون الصورة في حد ذاتها تعد شكلا زخرفيا يزين صفحات الصحيفة ـ إلا أن وظيفتها ليست في الأساس جمالية بحتة, فإذا كان الغرض الجمالي كسر رمادية المتن هو الغرض الوحيد من وراء نشرها فإنه يعد استخداما فقيرا للصورة؛ ولذلك فإن العدد الأكبر من الصور التي تنشر بدون قصص مصاحبة ـ حتى على الصفحة الأولى ـ توحي بأنها قد استخدمت فقط لوظيفتها التيبوغرافية وليست الخبرية و فالأفضل هو استخدامها بمصاحبة بعض سطور المتن القليلة[8].

وفضلا عن الأهمية التيبوغرافية للصور فإن لها كذلك قيمتها الجمالية من حيث هي عمل فني يستوقف النظر ويبعث البهجة في نفس القارئ المتلقي للصحيفة، فالصورة تضيء جوانب الصفحة وتكسر حدة جمود المادة المطبوعة ورتابتها وتضيف إليها رونقا وحيوية.. إلا أن استخدام الصورة كعنصر ـ جمالي يكثر في المجلات بينما يقل في الصحف اليومية ـ إلى حد ما في القرن الماضي ـ أما اليوم فأصبحت العديد من الجرائد العربية تهتم بالصورة اهتماما كبيرا نظرا لتطور التصوير الرقمي واستخدام الحاسوب وبرامجه المختلفة التي تعطي للصور وضوحا وتأثيرا جماليا وتطور طرق إرسالها من أية بقعة على سطح الأرض عبر الأقمار الصناعية.. وكل ما سبق جعل للصورة وظائف أخرى متعددة؛ كاستخدامها كعنصر من عناصر بناء الصفحة متعاونا مع الألوان والعناوين والمتن لبناء صفحة متوازنة ومنتظمة في أبعادها ومحددة لمراكز الأهمية والسيادة بها.

5) **الصورة عنصر من عناصر إبراز الخبر وتأكيده:**

حيث تلعب الصورة دورا كبيرا في تأكيد وإبراز الخبر لما تقدمه من وصف دقيق في لغة بصرية واضحة لواقعة أو حدث, وبذلك أصبح وجود الصورة بجانب الخبر أمرا لا يغيب على صفحات الصحف المختلفة, فالخبر المصور يزداد أهمية عن الأخبار الأخرى من حيث الإبراز والحجم ووصول الرسالة (انظر ش 3) حيث أكد المخرج على الصورة التي توضح مجموعة من العراقيين يحملون رفات أحد أقاربهم ويأتون من عمق الصورة إلى أماميتها ونجح المخرج في وضعها

أعلى الصفحة جهة اليسار متجهة إلى عمق الصفحة من الداخل إلى الخارج، حيث كل الآراء والتعليقات والأخبار تخص المجتمع العراقي.. فهي تبرز وتؤكد العديد من الأخبار على الصفحة من خلال التأثير الدرامي والحزن الشديد على وجوه الشباب الحاملين للرفاه.

6) **الصورة عنصر مكمل لمادة الخبر ـ أو كخبر في حد ذاته:**

احتلت الصورة مركزا آخر مرموقا في الصحف المختلفة, حيث بلغت أوج تطورها واستخداماتها فيما يسمى (بالتحرير المصور) وهو (فن يقوم على التوازن بين الصورة والتعليق المكتوب عليها, بحيث يصعب الاستغناء عن أحدهما..) ويقوم به المحرر المصور الذي يقدم في كثير من الأحيان أعمالا بديلة لكلمة مكتوبة, بل إن كيان بعض الصحف والمجلات تعتمد اعتمادا كبيرا على الصورة؛ مثل الديلي ميرور Daily Mirror ونيويورك ميرور New York Mirror[9] وجريدة أخبار اليوم المصرية وجريدة الغد والدستور والرأي الأردنية, والتي تعرض صورا أكثر مما تتكلم.

7) **الصورة كعنصر توثيقي:**

تكمن أهمية الصورة لخدمة أهداف الصحافة في عصرنا الحالي وهي التوثيق والتسجيل لكافة اللحظات المؤثرة والمقدسة والتاريخية في حياة الشعوب وقدرتها في عزل لحظة زمنية والتقاط صور واضحة لها ـ في حياد كامل ـ حتى يكتمل الإقناع بالرسالة المقدمة للأخبار وتزاوجها مع الصورة حتى تكتمل الرسالة في مخيلة المتلقي وتكون أكثر تأثيرا في بعض الدول النامية التي تزداد بها نسبة الأمية والجهل بالقراءة والكتابة. (انظر ش 4) حيث يظهر إحدى المباني الصامدة من جراء القصف الإسرائيلي للبنان في أغسطس 2006 وآثار الدمار والخراب واضحة كنوع من التوثيق والتسجيل لهذه الأحداث المشينة التي ضربت بكل المواثيق والأعراف الدولية عرض الحائط.

كيفية إخراج واختيار الصورة الفوتوغرافية:

يعتبر التيبوغرافيون وخبراء الإخراج الصحفي والفنانون أن اختيار الصورة الصالحة للنشر هي الخطوة الأساسية ـ والأولى ـ في نجاح هذا العنصر المهم وتأديته لدوره على الوجه الأكمل؛ فهي تعد دعامة أساسية وراسخة في نجاح النبأ, والمقصود بالصورة هنا الصورة ذات التعبير القوي الموضح للمعنى, حيث أصبحت الصورة الجيدة عملية أساسية وحيوية في الإخراج الصحفي, ومع ازدياد عنصر المنافسة والجذب بين الصحف المختلفة من جهة وبين وسائل الإعلام الأخرى ـ من جهة ثانية ـ حيث تطورت ـ عملية الربط والتزاوج بينها وبين الخبر المنشور مراعيين قواعد التصميم المتزن..

ومن ثم فإن عملية إخراج الصورة تخضع لعدة أسس صحفية وفنية كالتالي:

(1) **الحيوية:** تشير أهمية الحيوية في الصورة إلى الصور المفعمة بالحياة والحركة الرومانتيكية حيث تصبح صورا صحفية حقيقية واقعية؛ لأن الصحافة ورسالتها ـ بوجه عام ـ تعكس كافة أوجه النشاط الإنساني, فإن لم تكن الصورة مفعمة بالحركة والحيوية أصيب المتلقي بالملل والسأم وانتابه نوع من الركود, ويأتي ذلك من خلال اختيار الصور بعناية ودقة متناهية و واختيار اللقطات غير المكررة, ومن زوايا مبتكرة ذات فكر خلاق وإبداعي, محدثة حوارا بناءا وفعالا مع مضمون الخبر المقدم, مبرزة تفاعل المصور من خلال حوار إبداعي بناء مع الصورة المقدمة حتى تكون أكثر حركة وتفاعلا مع المتلقي..

(2) **التلقائية:** وهي الصورة التي تم التقاطها من قبل المصور الصحفي بطبيعتها دون الالتفات إلى المصور وفي ظروف غير عادية وغير متوقعة للأشخاص المصورين ـ أي الصورة التي لا ينظر أصحابها إلى آلة التصوير, ويجب أن يراعي ذلك في الصور الشخصية (البورتريه) حيث أنها تضفي حيوية وتلقائية على الصفحة. أما الصورة غير التلقائية فهي تضفي الجمود وعدم الحياة ـ والذي يؤثر بدوره على الخبر المصاحب للصورة على الصفحة.. ولعل أكثر الصور الصحفية تلقائية هي تلك التي تعبر عن الأحداث لحظة وقوعها؛ مثل تصادم القطارات وارتطام الطائرات أو السيارات وكذلك الكوارث الطبيعية دون افتعال أو تحضير لها. (انظر ش 5) حيث يظهر الانفعال التعبيري على وجه السيدة التي تحمل أحد أطفالها الذي توفي من جراء القصف والانفجارات، حيث يظهر التباين الشديد في الصورة بين الأبيض والأسود وكذلك أكدت على التلقائية ورسوخ الفكرة من جراء الخط الوهمي الذي تحسه عين المتلقي للالتفاف حول الصورة التي تتخذ شكلا مثلثا ومما يؤكد الفكرة تمدد الطفل الميت عبر الخط الأفقي والتي تحتضنه أمه في مشهد درامي وحس تعبيري ناتج من تقاطع الخط الأفقي مع الخط الرأسي، وما يزيد المشهد درامية الدماء الحمراء على وجه الطفل مما يؤكد آنية الحدث.

وكثيرا ما تنشر العديد من الصور التي تخلو من الحركة الحيوية ولا تحمل أي معلومات إيجابية للمتلقي ولا تضيف شيئا جديدا للمتون المصاحبة, ولكنها وضعت لتحسين شكل الصفحة وإعطائها شكلا جذابا.. وهذا يعد استخداما فقيرا وتحجيما لدورها الفعال في نقل الرسالة الإعلامية إلى القراء جنبا إلى جنب مع الحروف التيبوغرافية؛ ومثال ذلك الصور التي تستخدم لتوضيح مباني وحوائط الهيئات والمؤسسات المختلفة التي يدور حولها التحقيق الصحفي, وهو استخدام فقير ـ بلا شك ـ من شأنه هدر مساحة من الصفحة يمكن أن تستغل في نشر عناصر خبرية أو آراء إخبارية أخرى..

ويعاب على كثير من الصحف استخدام صور شخصية غير مفعمة بالحيوية والحركة وخالية من أي انفعال إنساني وتصبح كصورة تذكارية, الأمر الذي يضعف الدور الذي يجب أن تؤديه من خلال تعبيرات الوجوه والأزمات والكوارث والتكشيرات والابتسامات مما يزيد من تأثير وفاعلية الصورة في التعبير الرمزي عن الموضوع, يضاف إلى ذلك استخدام اللقطة ذاتها للشخص نفسه مرات عديدة على صفحات الصحيفة في أعداد متقاربة, بل استخدام اللقطة نفسها للشخص نفسه أكثر من مرة على صفحات العدد الواحد, ويظهر ذلك في الصحف الحزبية وصحف المعارضة على وجه الخصوص, مما يخلق عادة لدى المتلقي فيضعف من تأثير الصور إلى حد كبير[10].

وتنشر الصور المفعمة بالحيوية والحركة والتعبيرات الإنسانية الجياشة في صفحات الرياضة والفن وغيرها من الصفحات الترويجية ذات الأخبار المحببة والخفيفة لدى القراء ويتأكد ذلك بتصوير الشخصية المراد تصويرها من زوايا جانبية مختلفة ومتنوعة, والبعد عن تصوير الأوجه أماميا.

(3) **الموضوع وعلاقته بالصورة:** من العيوب التي تحدث في الإخراج الصحفي؛ اختيار صور لا تضيف جديدا للوصف أو الشرح الذي يمكن أن يوضح الرسالة بفاعلية دون الحاجة إلى الصور.. والمقولة القديمة بأن الصورة تعادل ألف كلمة, لا تصدق في حالة الصورة التي لا تضيف جديدا لفهم القارئ للموضوع مما يستوجب الاستغناء عنها تماما.. إلا أن الصورة الصحفية في كل الحالات لابد أن تحتوي على معلومة أو تكون وثيقة الصلة بموضوعها بحيث لا يشعر القارئ بأنها دخيلة عليه[11]. فتلجأ بعض الصحف لنشر صور ليس لها علاقة بالموضوع المقدم وقد يؤدي ذلك إلى اختصار مساحة المتون والأعمدة وبترها وحذف أقوال الشخص وتعليق أقوال أحد الشخصيات السياسية ـ مثلا ـ دون النظر إلا حذف صورته في الصورة المصاحبة..

(4) **المعنى:** يمكن تحقيق المعنى والوضوح إلى أقصى درجة في الصور الخالية من العنصر البشري وهي الصور التي تحمل دلالات ومعنى معين للقراء. وتحقق جذب انتباهه ودهشته لرؤية بعض الأشياء غير المعتاد عليها, ولذلك تحتاج هذه الصور إلى كلمات تشرح ما تحمله من معان كامنة, تزيل دهشة المتلقي لها, وترجع قيمة هذه الصور إلى القيمة العقلية والمعنوية والأدبية العميقة التي تحملها, حيث يخرج كل متلق بمعنى مخالف حسب ثقافته ورؤيته الفنية لمعاني ودلالات الصورة.. لذلك يلجأ مخرجو بعض الصحف المعارضة ـ للنظام الحكومي ـ والصحف المستقلة إلى إجراء بعض المونتاج والتراكب لأكثر من صورة لإعطاء دلالة معينة وتعبير جرافيكي فعال لدى المتلقي؛ لتضخيم وإبراز معنى معين يريد توصيله إليه.

(5) **الجانب الإنساني:** الاهتمام بالجانب الإنساني يزيد من قيمة الصورة الفوتوغرافية ويؤدي إلى جذب أكبر عدد من القراء.. على سبيل المثال؛ إذا وقع حادث أو حلت كارثة إنسانية والتقطت الصورة لحظة حدوث التصادم الذي من نتائجه انقلاب السيارة ـ مثلا ـ أو لحظة سقوطها من أعلى جبل مرتفع أو سقوطها في نهر ما, فإنها تكون أكثر أهمية وذات دلالة جرافيكية لإحداث صدمة للمتلقي وجذب انتباهه, عما لو كانت الصورة للسيارة وحدها.. وتزداد فاعلية الصورة وتتركز المعاني والدلالات التي توحي بها وتتضاعف قيمتها الفنية والتأثيرية في مشاعر المتلقي إذا وقف إلى جوارها رجال الشرطة وظهور بعض الضحايا.. وهنا تزداد المشاعر الإنسانية تأججا وتحولها إلى شيء عظيم القيمة من الناحية الإنسانية والفنية لما لها من تعبيرات قوية ودلالات تحرك مشاعر القارئ وتثير اهتمامه وتأخذ عينيه لمتابعة تفاصيل الخبر مما يزيد من مقروئية الجريدة وتوزيعها.

ولكن ليس معنى ذلك أن يسرف المخرج الصحفي في عرض الصور المثيرة للجرائم والحوادث البشعة والوحشية حيث أن الجثث والأشلاء تبعث علي الاشمئزاز والنفور والتقزز (انظر ش 6).

وتنتشر على صفحات بعض الجرائد وخاصة صحف المعارضة السياسية لبعض الأنظمة الحكومية سواء داخل دولة ما أو علي المستوى الدولي لمعارضة سياسة دولة عظمي كأمريكا مثلا.. فتخاطب الصور العواطف النبيلة والغرائز الإنسانية ومن هذه الصور التي توضح التعذيب والتنكيل لما يحدث في سجون "جوانتنامو" أو سجن أبو غريب بالعراق أو الانفجارات والهدم والاجتياحات الإسرائيلية للبنان والمدن الفلسطينية.. كل ذلك هدفه استثارة عطف القراء وجلب السخط الجماهيري ضد هذه الحكومات أو الأحزاب الحاكمة.

كل ذلك يحدث لجذب الجانب الإنساني وتفعيله من خلال الصور المصاحبة للتحقيقات الصحفية.. لكن المبالغة مرفوضة.. لأنها تؤدى إلي نفور القراء منها بل ومن الصحيفة ذاتها كما أنها تتنافى مع أخلاقيات الصورة الصحفية ودورها الإنساني الإيجابي.

(6) **الجانب التشكيلي والفني:** يجب أن يتوفر في الصورة الصحفية الصالحة للنشر بعض المواصفات الفنية والتشكيلية - مثل دقة المعالم والوضوح في تفاصيلها - وتكون قابلة للطبع وأن يكون سطحها لامعا حتى لا تتأثر الألوان.. وتمتاز بالتباين بين مساحاتها, وما بينها من درجات خالية لإبراز ملامح الأشخاص وتفاصيل الأشكال المختلفة.. حيث التباين الشديد (السلويت) بين الأضواء والظلال يقلل من التأثير التشكيلي في الصورة الصحفية.. كذلك يفضل بعض المخرجين الصور ذات الدرجات المتوسطة عن الصور

(7) القاتمة, بحيث تكون على قدر من القوة والإتقان لأن الصورة تفقد جزءا من شدة ألوانها بعد الطبع وخاصة عند تكبيرها, وهذا يظهر عيوب الصورة, بعكس التصغير الذي ما يعطي نتائج طيبة ومرضية[12]. وتظهر الصور أحيانا غير واضحة عند طباعتها بالطريقة البارزة سابقا.. وخفت حدتها كثيرا بعد انتقالها إلى طباعة الأوفست التي أعطت نتائج أفضل من الطباعة, أما اليوم وفي عصر الصورة الرقمية واستخدام برامج الحاسوب لإضافة بعض التأثيرات على الصور لتكون أكثر إشراقا وجمالا من الناحية الشكلية والفنية..

لقد لعبت الصورة المطبوعة ليس فقط حافظة للفكر البصري الإنساني, بل كانت أيضا عامل عدوى وناقلا لأساليب الحياة والعادات والتقاليد في المجتمع وتحمل أيدلوجية مختصرة موجهة إلى جموع الناس لتنمية الحس الجمالي والذوق الفني.. "حيث تعد الصورة من أهم الوسائل الإيضاحية المكملة للخبر والموضوع الصحفي وقد يعود ذلك ـ من الناحية الشكلية ـ للكثافة اللونية التي تتركب منها محتوياتها والمساحة المكانية التي تستحوذ عليها, علاوة على ما تحمله من مضامين وكلها مميزات تجعلها من أكثر العناصر جذبا للعين وجلبا للانتباه فتتجه إليها عين القارئ قبل قراءة العنوان أو الإطلاع على تفاصيل الموضوع, وقد تكون الصورة سببا أوليا في قراءة العنوان والموضوع معا.. وأحيانا يسبب فقدانها قلقا نفسيا وشرودا ذهنيا وجهدا فكريا يبذله القارئ في تخيل ملامح الشيء المتحدث عنه الموضوع الصحفي.. وإذا اتفقنا أن للصورة قوة اجتذاب أكثر من غيرها فلابد أن يكون تأثيرها النفسي بذات القوة وإلا فقدت قيمتها الفنية والجمالية والتعريفية. وأصبحت كتلة لونية لا معنى لها شكلا ومضمونا[13].

هذا بالإضافة إلى دورها النفسي والفسيولوجي لكونها عنصرا تيبوغرافيا يتميز بالثقل والسواد ـ بدرجات مختلفة ـ تعمل على جذب انتباه القارئ وتوجيه حركة العين وفقا لطبيعة الأخبار والموضوعات المنشورة وكسر حدة الرمادية وإضافة الحيوية والبهجة وجعل صفحة الجريدة أو المجلة كلوحة تشكيلية فنية.. (انظر ش 7)، حيث يظهر وجه عجوز عليها بعض قطرات الدماء لكسب ود وتأييد المتلقي لها وهي تحمل رسالة للضمير الإنساني للتعاطف معه ومع ما يحدث من دمار وقتل عشوائي لم يسلم منه حتى كبار السن والعجزة!.

(ثانيا) مساحة الصورة

هناك العديد من النقاط التي تؤثر بشكل مباشر في تحديد الحجم المناسب للصورة من أجل نشرها على صفحات الصحف والمجلات للتأثير في المتلقي.. منها:

1) **وضوح القراءة والفهم.. والتأثير:**

يعتبر وضوح القراءة أهم من التأثير, إذ يصبح نشر الصورة صغيرة ـ بما يجعل القارئ عاجزا عن إدراك تفاصيلها ـ عملية غير مجدية ويفضل عدم نشرها على الإطلاق.. فالصورة الشخصية ـ مثلا ـ يمكن إدراكها بسهولة إذا نشرت بحجم صغير ولكن إذا نشرت بحجم كبير في بعض الظروف يكون تأثيرها على القارئ أشد وبخاصة إذا كانت تعبيرات الوجه تتمشى مع اتجاه الموضوع نفسه, لذلك ينصح التيبوغرافيون بتكبير الصورة بسخاء على أساس أن تأثيرها يزداد بزيادة مساحتها ـ هندسيا وحسابيا ـ فمثلا صورة على اتساع عمودين بارتفاع (10) سم تكون أكثر تأثيرا من ضعف تأثير صورة واحدة بالاتساع نفسه بارتفاع (5) سم[14].

2) **قيمة الصورة ومدى أهميتها:**

يجب فرد مساحات كبيرة للصور التي تمثل أهمية خاصة وليس بقدر المساحة المتاحة على الصفحة, حتى تحدث الصورة تأثيرها على أكمل وجه دون التقيد بالمساحات الصغيرة المتاحة على الصفحة للموائمة بينها وبين التأثير المطلوب في المتلقي...

3) **أهمية الموضوع:**

ترتبط مساحة الصورة بأهمية الموضوع الذي تصاحبه على الصفحة, فالموضوع الحيوي الساخن يلزم أن تؤكده وتشهد له صورة كبيرة المساحة, واضحة المعالم والتفاصيل حيث لا يكتمل البناء إلا بوجود الصورة فهي عنصر ـ هام في الصحافة الحديثة ومعبر صادق عن موضوعاتها. فتلعب دورا بارزا في تسجيل الأحداث بمنتهى الدقة والتفصيل للتعبير عن المضمون بشكل مقنع تزيد من إقناع القارئ وفهمه للموضوع الذي توضحه وتصاحبه الصورة التي تجذبه إليها وإلى الأخبار المقدمة... " ويرى د. أحمد حسين الصاوي أن الصورة تمثل أحد العناصر التيبوغرافية الأساسية فهي تشترك مع حروف المتن والعناوين والفواصل والمسافات البيضاء في بناء الجسم المادي للصفحة أيا كان شكلها وطريقة إخراجها وترتبط ارتباطا وثيقا بالموضوعات المقدمة على الصفحات المطبوعة.."[15].

4) **نوع الصورة:**

الصورة الموضوعية تحتاج عادة إلى مساحة أكبر نوعا ما من الصور الشخصية حيث تحتل الصورة الشخصية عادة عمودا واحدا وأحيانا أقل من عمود ـ نجد الصورة الموضوعية تزيد مساحتها عن العمود الواحد وتتراوح مساحتها

ما بين 2 ـ 8 أعمدة ويرجع ذلك إلى سهولة إدراك الصورة الشخصية في حالة نشرها بحجم صغير في حين تحتوي الصورة الموضوعية على تفاصيل كثيرة ودقيقة يتطلب إدراكها مساحة أكبر تسمح لها بتحقيق الهدف البصري مما يجعل المخرج الصحفي يفرد لها مساحات أكبر على صفحات الجرائد.. وتجنب نشر ـ الصورة الموضوعية الصغيرة الحجم وإذا اضطرت بعض الصحف لنشر صورة ذات حجم صغير على عمود أو عمود ونصف يجب أن تقل بها التفاصيل وتكون أكثر وضوحا.. ومع ذلك تفقد أهميتها وفاعليتها وتأثيرها على القارئ. ولكنها تؤدي دورا آخر وهو كسر ـ رمادية المتون وتحسين مظهر الصحيفة.. وبذلك تبعد عن وظيفتها التحريرية وفاعليتها في نقل الرسالة.. وتلجأ العديد من الصحف لنشر الصور الشخصية على عمود واحد كصور الوزراء ورجال الدولة المهمين والفنانين ولاعبي كرة القدم مع تجنب وضع كلام حولها إذا جمعت على مساحة أقل من عمود يجب وضعها في منتصف العمود وترك حولها أبيض من الجانبين للفت الانتباه إلى الصورة ولراحة عين المتلقي لها.. ولأن القارئ الحديث عينه أميل إلى الفرجة لا إلى القراءة لفترة طويلة لذا يجب جذب انتباهه إلى الموضوعات والأخبار باستخدام عنصر الجذب (الصور) لكن دون إسراف.

5) موقع الصورة في الصحيفة:

هناك العديد من الصفحات في الجريدة تحتاج دوما صورا كبيرة المساحة مثل: صفحات الرياضة والفن وصفحات المرأة والتحقيقات الإخبارية, بعكس الحال في الصفحات ذات المضمون الجاد مثل صفحات السياسة والاقتصاد وغيرها.. وتتفق الكثير من صحف العالم في فرد مساحات كبيرة للصور على صفحات الفن والمرأة والرياضة والتحقيقات, عن غيرها من الصفحات؛ لأن الرياضة نشاط ترويحي يعتمد على مشاهدة الجمهور للمسابقات الرياضية المختلفة كما أن الفن نشاط تصويري يعتمد على مشاهدة الجمهور للأعمال الفنية والمسرحية والسينمائية, كما أن صور التحقيقات ذات الأحداث المتجددة والتي تهم المواطنين تستلزم استخدام صور ذات مساحة كبيرة تؤكد أهمية التحقيق وتجذب نظر المتلقي والقارئ لها. وما ساعد على ذلك التطور التكنولوجي الذي شهده عالم الصورة والذي أضاف بعدا جرافيكيا وفنيا جديدا في كيفية وضعها وإخراجها وإحداث التأثيرات بها باستخدام برامج الحاسوب لتعديل الصور وجعلها أكثر وضوحا وجاذبية وتشويق.. مؤكدة على سياسة الصحيفة وتواصلها مع القراء يوميا.

السياسة الإخراجية للصحيفة:

تعد عملية إخراج الصور جزءا لا يتجزأ من السياسة التحريرية للصحيفة؛ فهناك الصحف التي تنهج الإثارة الإخراجية عموما, وفيها تفرد مساحات ضخمة للصور والعناوين المنشورة على صفحاتها على حساب الصفحات

المخصصة لحروف المتن, على العكس من ذلك في الصحف المحافظة والقومية؛ فهي تتعامل بحرص شديد مع الصور والعناوين والألوان وغيرها من عناصر الإثارة الإخراجية في حين تنتهج الصحف المعتدلة نهجا وسطا بين الاتجاهين..

وبالرغم من أهمية الصورة كعنصر من عناصر بناء الصفحة لإحداث الاتزان الشكلي المنتظم وكعنصر من عناصر إبراز الخبر وتأكيده في لغة بصرية واضحة وجرافيكية واقعية حيث الخبر المصور تزداد أهميته عن الأخبار الأخرى, حيث تعد الصورة عنصرا مكملا لمادة الخبر أو كخبر في حد ذاته, بحيث لا يستغني عنصر عن الآخر.. وتزداد مساحة الصورة الشخصية في بعض الصحف الحزبية أوالحكومية كوسيلة للتلميع وكسب ود الجماهير والالتفاف حول قائدهم وساستهم بتسليط الأضواء عليهم.

(ثالثا) قطع الصورة

المقصود بالقطع (التقليم أو التقويم) هو:

حذف أو إزالة أجزاء من الصورة الفوتوغرافية غير المرغوب فيها, وذلك لزيادة الاهتمام وتغيير النسب, حيث أن حذف الأجزاء غير المهمة والتي تبعث على الاضطراب في الصورة ـ إذا ما بقيت ـ يؤدي ذلك إلى التركيز على الجزء المتبقي من الصورة المراد نشره، أما تغيير النسب فيتم من خلال القطع المميز في بعض جوانب الصورة والتركيز على زوايا مهمة منها كأن تصبح الصورة رأسية بعد أن كانت أفقية أو العكس وذلك بهدف التنويع.. وعلى المخرج الصحفي أن يحدد الجزء الذي يؤدي الوظيفة الاتصالية التي تخدم الموضوع المصاحب للصورة ثم إزالة أي أجزاء من الصورة لا تمثل شيئا حيويا فيها, لاسيما تلك التي لا تحقق وظيفة اتصالية.. حتى لا تبدد وقت وذهن القارئ وانتباهه في أشياء غير مجدية[16].

الهدف من قطع الصورة:

هو معالجة بعض الأخطاء والعيوب كالاهتزاز أو التشويش بالإضافة إلى اللجوء إلى التكبير أو التصغير لتلائم المساحة المخصصة لها، فالصورة شأنها شأن القصة الخبرية والمقالات التحريرية قد تكون طويلة جدا أو قصيرة جدا.. ولكي يتم تركيز الانتباه من قبل القارئ على جزء مهم فقط في الصورة وهو ما يتأتى بحذف كل الأشكال والمساحات غير الأساسية ـ الزوائد - حتى يتمكن القارئ من إدراك مضمون الصورة بشكل أوضح وأسرع ويجنبه مشقة البحث ببصره ـ داخل الصورة ـ عن الموضوع المهم في حالة ما إذا كانت الصورة مشوشة أو تم قطعها بشكل خاطئ, وبالنظر إلى قطع الصورة في الصحف المصرية والعربية يمكن رصد عدة ظواهر أهمها:

1. **بالنسبة للصورة الموضوعية:**

الإبقاء على مساحات وأشكال ليست ذات أهمية بالنسبة للموضوع الأساسي في كثير من الصورة الموضوعية. وهو ما يعرف بالقطع الفضفاض "Loose Crop" فجاءت الصورة فاترة ضعيفة التأثير, لأن هذه الزوائد تشوش على الشكل الأساسي في الصورة ؛ فضلا عما يسببه ذلك من فقدان لجزء غير يسير من مساحة الصورة, كما يمكن استغلاله في نشر عناصر أخرى أو في تكبير الشكل الأساسي في الصورة بحيث يشغل المساحة نفسها التي تشغلها الصورة ذات القطع الفضفاض, الأمر الذي يزيد من قوة الصورة وتأثيرها, وهو ما يعرف بالقطع المحكم "Tight Crop" حيث يتم التركيز الشديد على الموضوع الأساسي في الصورة فجاءت قوية ومؤثرة.

قطع الصورة بشكل ينجم عنه تغيير اتجاه الحركة للمنظر الظاهر منها, كأن تأتي الصورة ويتم قطعها بما لا يترك مساحة خالية أمام الأشخاص الظاهرين فيها.. كقطع أقدام اللاعبين أو جزء من الكرة ذاتها مما يجعل المتلقي يحس بأنهم على وشك السقوط أو الارتطام بحافة الصورة, وهو ما دعا بعض التيبوغرافيين إلى التشديد على أهمية المساحات الفارغة في مثل هذه الصور, حتى تتمكن عين المتلقي من النظر والتركيز على الصورة ووجود مساحات بيضاء حولها لراحة عينه حتى يتمكن من مواصلة قراءة المتون المصاحبة للصورة.

ويضاف إلى ذلك عدم اللجوء للقطع الذي ينجم عنه بتر بعض الرؤوس للأشخاص الظاهرين بالصورة أو بتر بعض أجزاء من أجسامهم فهذا يعد من الإجراءات غير المريحة في قطع الصور لأنه يصدم عين القارئ ويبعث على مضايقته وتشتيت ذهنه لاستكمالها من مخيلته مما يعيق مواصلة القراءة أو التركيز على الصورة التوضيحية المصاحبة للموضوع.

2. **بالنسبة للصور الشخصية:**

لإخراج الصور الشخصية يجب الإبقاء علي مساحة علي جانبي الوجه الظاهر في الصورة مما يجعلها تأخذ شكل المستطيل الأفقي أو ظهور الوجه وفي اعلاه مساحة فارغة لا أهمية لها هو إجراء من شأنه التشويش على الجزء الأساسي في الصور والإضعاف من تأثيرها.. أو ترك جزء من الكتفين والصدر ومساحة خالية فارغة صغيرة علي جانبي الوجه وكذلك في أعلاه، وهو من شأنه أن يبدو الوجه صغيرا إلى حد يسلبه فعاليته وتأثيره، وبخاصة بالنسبة للصور الشخصية التي لا تتجاوز مساحتها العمود الواحد.. حتى لا تفقد قيمتها الاتصالية لذا يفضل القطع المحكم للتركيز على الوجه فقط لاستغلال المساحة الصغيرة في تحقيق أكبر قدر من الوضوح والتأثير للصورة الشخصية العمودية والإبهامية.. ويجب الإقلال من حجم الأجسام والتركيز فقط علي ملامح وتعبيرات الأوجه حتى يقوى تأثير الصورة وفاعليتها التعبيرية والجرافيكية لإيصال الرسالة المراد توصيلها للمتلقي.

وما يراه التيبوغرافيون من أنه كلما قل ارتفاع الصورة سهل على القارئ رؤية تفاصيلها. وكلما زاد ارتفاع الصورة صعب من تلك المهمة.. حيث تركز عين القارئ على أوجه الشخصية في أعلى الصورة وبهذا تبعد المسافة بينه وبين التعليق. وفي حالة وجود صور شخصية أفقية متجاورة يغلب المسار الأفقي لحركة عين المتلقي القارئ أعلى المسار الرأسي.. (انظر ش 8)، حيث قطع المخرج رأس الشخصية للتركيز على نظرات الشخصية المقدمة ونظرات عينيها التي تفيض بالمكر والخبث وعدم الراحة الذي يؤكد سياسة الكراهية للمجتمع العربي.

أما بخصوص الصور الشخصية الجانبية فمن الناحية الإخراجية والفنية يجب ترك مساحة أمام الوجه يوحى بالحرية والنظرة الأفقية والانطلاق والأمل بعكس القطع المباشر أمام الوجه الذي يوحى بالكآبة واليأس والضجر للمشاهد لها.. وإذا تم قطع بعض الأجزاء من الصورة الشخصية يجب أن يوضع في الاعتبار ليس المساحة المتروكة لها فقط ولكن القطع الفني الجميل الذي يحقق الهدف منه وهو الذوق السليم.. وإزالة أي جزء غير مرغوب فيه باستخدام الرتوش فيها من شأنها أن تحدث نوعا من الجذب لنظر المتلقي ومراعاة التناسق في حجم الصور الشخصية المتجاورة وتماثل أحجامها.. حتى لا تقارن عين القارئ بين أحجامها فتقبل على البعض وترفض الآخر.

وأحيانا يلجأ المخرج الصحفي إلى حذف خلفية الصورة الشخصية مع التركيز على الوجه فقط والإبقاء على جزء من الرقبة، مما يجعل الوجه يبدو كالمذبوح، حيث يرى البعض في هذه الحالة أن يكون القطع من أسفل الذقن مباشرة.. وعدم القطع من عند تفاحة آدم.. أما إذا أردنا الإبقاء على جزء من الرقبة.. يجب أن تكون كاملة بالإضافة إلى جزء من الكتفين مما يعطي إحساسا بالكمال والاتزان الفني بين المحور الرأسي والمتعامد مع المحور الأفقي الممثل في خط الكتف.

(انظر ش9)، وهناك ما يعرف بالقطع الدرامي.. كحذف نصف الوجه وترك النصف الآخر.. رأسيا لها تأثير نفسي-خاص في ذهن المتلقي لها. وذلك في الصور الشخصية للمشاهير.. حيث يتم القطع من أعلى الحاجبين إلى أسفل الأنف حتى يتم التركيز على العيون التي تعبر عن ملامح وجه الشخصية وتعبيراتها.. كنوع من التواصل بين القارئ والصحيفة لاستمتاع القارئ في التفكير لمعرفة صاحب الصورة المقدمة.

التأثيرات الخاصة بالصورة:

تلجأ الصحف في أحيان كثيرة إلى معالجة الصورة الفوتوغرافية بما يضفي عليها بعض التأثيرات الخاصة وفي محاولة لجعلها أكثر جذبا للبصر وإثارة للاهتمام على أساس أن الصورة تصبح شيئا غير مألوف على الصفحة ويمكن رصد هذه التأثيرات والمعالجات الخاصة على النحو التالي:

1. **المزج بين الصورة والفن اليدوي Line Art:**

ويأتي ذلك بتدخل الرسام بريشته لإحداث أثر معين داخل الصورة الظلية, مما يحدث تباينا داخل الصورة الظلية الواحدة, فالصورة عبارة عن ظلال في حين أن الرسم المتضمن داخلها عبارة عن خطوط, وهذا التباين بين الخطوط داخل الصورة الواحدة من شأنه جذب انتباه القارئ ولفت نظره إلى الصورة كعمل جرافيكي مملوء بالحركة والحيوية وبالكثير من النواحي الجمالية..

2. **المزاوجة بين الصورة الظلية والصورة الخطية ولكن بأسلوب آخر:**

وهو تحويل الصورة الظلية إلى خطية للتساوي في تأثيرها مع الرسوم اليدوية, ويأتي ذلك بتصوير الأصل الظلي بدون استخدام شبكة مما يترتب عليه اختفاء المناطق متوسطة الرمادية حيث تتحول المناطق التي تزيد درجتها الظلية عن 50٪ إلى مناطق سوداء تماما, في حين تتحول المناطق التي تقل درجتها الظلية عن هذه النسبة إلى مناطق بيضاء تماما, وعليه يبدو التباين واضحا وعاليا في الصورة وتظهر وكأنها صورة مرسومة يدويا بأسلوب التنقيط حيث يتم التأكيد على المناطق السوداء بالحبر الأسود والمناطق البيضاء باللون الأبيض لإحداث التباين اللوني القوي.. ويمكن تنفيذ ذلك على الحاسوب وبمعدلات عالية السرعة والمرونة وتحليل الصورة على مساحات ظلية جرافيكية باستخدام برنامج " Adobe Photoshop" لمعالجة الصور.

3. **إنتاج الصور باستخدام شبكات واسعة:**

على غير المعتاد ـ حيث تحتوي على عدد أقل من الخطوط في البوصة الواحدة بما يمكن معه الحصول على صورة ذات نقاط شبكية كبيرة ومتباعدة بطريقة غير عادية ـ حيث يرى بعض التيبوغرافيين أن هذا الإجراء يكون فعالا لإضاءة الصورة أو للتخفيف من درجتها الظلية فضلا عما يضفيه من بعض التأثيرات الخاصة على الصورة ــ حيث تحول الشبكات الصورة إلى عمل فني ـ أو إضفاء طابع العمل الفني اليدوي على الصورة الظلية فإنه يفضل عدم استخدامها مع الصورة التي تحوي تفاصيل دقيقة, تريد الصحيفة توصيلها إلى القارئ.. وهذا كان يستخدم قديما من خلال شبكات توضع في عملية التصوير الميكانيكي على ألواح الزنك المحسس أما الآن فيمكن تنفيذها بالحاسوب وببرامج الكمبيوتر جرافيك.

4. **استخدام السالبية في طبع الصورة:**

حيث تظهر الصورة بعد إتمام طبعها والأجزاء السوداء تبدو بيضاء والعكس بالنسبة للأبيض أسود بلون الحبر وهذا يصبغ على الصورة نوعا من الخوف والشبحية كنوع من المسخ والسخرية للصورة المقدمة.. حيث ينتشر ذلك في الصحف الحزبية المعارضة لسياسة الحكومات كصور الوزراء والحكام.. فأحيانا تستخدم السالبية في إنتاج الصورة

بأكملها, أو في إنتاج الجزء الأمامي من الصورة الذي يحمـل ملامـح الوجـه, في حـين تسـتخدم الإيجابيـة في إنتـاج الجزء الخلفي من الوجه الذي يحمل مؤخرة الرأس وهو إيحاء من الجريدة بأن الشخص صاحب الصـورة ذو وجهـين أو أنه يبدو عكس الحقيقة, أو يقول مالا يفعل أو يظهر مالا يبطن[17], وهو نوع من الإسقاط من الجريـدة تجـاه سياسـته وتصريحاته التي لا ترتضيها.. (انظر ش 10)

إخراج الصورة باستخدام الحاسوب:

الصورة من أهم العناصر التيبوغرافية في إخراج الصحف والمجلات ـ خصوصا الملونة منهـا ـ وأولى خـبراء الإخـراج والطباعة والمعلوماتية عناية خاصة بصناعة الصورة ـ بعد التقاطها ـ وإخراجها والارتقـاء بهـا إلى أعـلى درجـات الجـودة والإتقان.. حيث تمر الصورة قبل وصولها مطبوعة على الصفحة للمتلقي بالعديد من المراحل؛ بداية مـن تحديـد مكانهـا وتقرير مقاسها ثم تصويرها أو استخدام وفرز ألوانها إذا كانت ملونة ثم تركيبها وتوليفها مع بقية العناصر التيبوغرافيـة على الصفحة ـ ثم تصويرها على لوحات الزنك وأخيرا طبعها على الورق طباعة نهائية.. حيث كان سابقا يـترك لهـا مكانـا على الخريطة الأساسية للصفحة (الماكيت) أو تلصق إذا كانت على هيئة رسم برومايد (أبيض وأسـود) وبعـد ذلـك بعـد استخدام الحاسوب استطاع المخرج الفني والصحفي بالتعامل معها بواسطة البرامج المعدة لمعالجة الصور, مثـل برنـامج فوتوشوب Photoshop الذي يعمـل ضـمن نظـامي آبـل ومـاكنتوش Apple & Mackintosh والمخصـص لخدمـة ومعالجـة الصور الملونة وإخراجها إخراجا يرتقي بها إلى أعلى المستويات الفنية التي ترضي ذوق المشاهد والقارئ للصحيفة..

ويلزم عملية التجهيز والإعداد لتحضير وإخراج الصورة جهاز الماسح الضوئي Scanner الخاص بتحويل الصـورة مـن أصلها إلى شاشة الحاسوب عبر التطبيقات المعدة لهذا الغرض, بواسطة برامج خاصة مثل برنامج إيميدج أستوديو Image Studio, وماك درو Mac Draw, وليتر أستوديو Letter Studio, وماك بينت Mac Paint,... وغيرها من الـبرامج.. وذلـك بعـد تحديد الكتلة الخاصة بها على لوحة اللصق... وبعد ذلـك يقـوم المنفـذ بـإجراء التعـديلات الخاصـة عليهـا مثـل التكبـير والتصغير أو نقلها من مكان إلى آخر.. ولضمان نقل الصورة بكامـل أبعادهـا القياسـية ـ طـولا وعرضـا ـ يجـب الاهـتمام بقواعد القياس أثناء الإخراج مثل تخصيص أماكن الصور وذلك بواسطة لوحة اللصق على شاشة الحاسوب, والتي تحـدد أيضا بواسطة تعديل نسب التكبير والتصغير بواسطة خيارات البرنامج, بحيث لا يظهر فـراغ غـير منطقـي حـول الصـورة وهو ما يعد خطأ واضحا وغير مبرر في عملية الإخراج وتنفيذ الصـورة.. حيـث يسـتطيع الفنـان أن يخـرج الصـورة عـلى أشكال هندسية عديدة لا حصر لها.. لخدمة الأغراض الفنية المطلوبة والتي ترقى بـذوق وحـس القـارئ الجـمالي والتـي تساعده على مواصلة القراءة دون ملل أو كلل.

وباستخدام البرامج المعدة لتعديل الصور يستطيع المخرج الصحفي أن يستخدم عدد من التطبيقات التي يمكن إجراؤها على الصورة وذلك مثل تفريغها أو انتقاء أجزاء منها أو دمجها مع صور أخرى أو مع عناوين مكتوبة, وتغيير أرضيتها أو إعادة تكوينها, بالإضافة إلى إمكانية نسخها أو نقلها أو استبدالها أو حذفها, وحفظها أو تحميلها.. وغير ذلك من الخيارات المساعدة على تنفيذ الصورة وإخراجها في العديد من الأطر الفنية المحددة على خريطة الإخراج الأساسية.. وتسهم من جانب آخر في بعض الأشكال الفنية مثل شعارات الأبواب الثابتة ورؤوس المواضيع والأعمدة المهمة..[18].

كل ذلك يتطلب ذكاء وحسا جرافيكيا من المخرج الفني المتخصص والمتمرس.. لعمل بعض الخيارات الجزئية؛ مثل النسخ واللصق والتمطيط والانكماش وغيرها.. وتغيير ملامح الصورة وتصحيح أخطائها وإزالة الزوائد وتكملة النواقص وتجميلها وتحسينها.. أو تطعيمها بلقطات أو صور أخرى ـ يرى أنها تحقق هدفا فنيا تكون الصورة أهم عناصره..

وقد اعتاد المخرجون طرح الصورة كأرضية لبعض المواضيع وذلك بعد تخفيف لونها الأسود القاتم بقسمي التصوير والتوليف بالمطبعة, أما برامج الحاسوب فتختصر تلك المراحل وذلك بتوفير خيارات كفيلة بتغيير كثافة الصورة وتقليل قتامتها, لجعلها منطقة انجذاب للمادة الكلامية الجاهزة أصلا فتظهر واضحة على الشاشة بلون أسود قاتم على محتويات الصورة الرمادية.

أما الصورة الملونة فتعامل بنفس الكيفية, على اعتبار أن برامج معالجة الصور المتحدث عنها سابقا تستقطب جميع أنواع الصور, شريطة أن يتوفر مع جهاز الحاسوب آلة مسح ضوئي ملونة.. أو كاميرا ديجيتال لنقل الصورة بكافة تفاصيلها دون تغيير وبدرجة عالية من الدقة والكفاءة..

المساحات والألوان بالصورة:

المساحات اللونية من أهم المميزات في الإخراج الصحفي في الجريدة أو المجلة أو كافة المطبوعات ومثل هذه التطبيقات كانت تتم بقاعة التوليف " مونتاج المطبعة " أما في مجالات الحاسوب الآلي فيمكن إجراء كل هذه العمليات أثناء تنفيذ الصفحات آليا.. باستخدام برامج الرسم التي تتيح العديد من التطبيقات المساعدة على تكوين الأشكال بمختلف الخطوط والأحجام, ومثلما تتيح هذه البرامج الأقلام بكافة أبناطها وأحجامها وتتيح ايضا الأحبار بكافة ألوانها ونسبها وذلك باستخدام الفرشاة التي تقوم بتلوين تلك الخطوط المحددة للأشكال.

أما المساحات وسطوح الأشكال فتخضع - هي الأخرى - لنظام التلوين, إذ توجد العديد من الطرق التي تتم بواسطتها ملء أو حشو الأشكال المحددة بالألوان المختلفة لإضفاء الجمال على الصور والمساحات.. علاوة على استخدام المساحات اللونية كخلفية للمواضيع أو للصور, يمكن أيضا تقديمها شفافة Transparent التي تبقي على الهيئات المكتوبة أو المرسومة أو المصورة وهي محتفظة بألوانها الأصلية. فهي تعطيها – فقط - مسحة لونية فوقية خفيفة وغير مؤثرة. ويمكن استخدام اللون متدرجا - إما تصاعديا أو تنازليا - لتكوين مساحة لونية متدرجة Grade من لون واحد أو من لونين متآلفين أو متباينين أو تفريغ جزء معين من الصورة ثم إعادة تلوينه بلون جديد مغاير للأصلي بغرض تحقيق غاية فنية معينة.

كما يمكن استخدام بعض التحسينات مثل البقع الضوئية في بعض أركان الصورة وتأكيد وتركيز الظلال في الجانب الآخر أو عمل تجسيم لبعض المناطق لإحساس المتلقي بالعمق الفراغي والبعد الثالث.. مع ملاحظة أن الألوان المستعملة على شاشة الحاسوب هي ألوان (أحمر ـ أخضر ـ أزرق) نظام RGB وهي ألوان غير طباعية. وللحصول على صورة مطبوعة بألوانها الطبيعية يفضل اختيار نظام SMYK سيان (أزرق داكن) وماجنتا (أحمر مزرق) وأصفر وأسود وهي ألوان طباعية, كل ذلك يجعل الصورة الفوتوغرافية هي التي يسرف المصممون في تزيينها وتزويقها ويبالغون في تكويناتها وتحسين معروضاتها ويبذلون كل ما في وسعهم لإخراجها إلى المستوى الذي يرقى بها إلى اللوحة التشكيلية ذات المواصفات الفنية الجرافيكية العالية.

معالجة الصور إليكترونيا:

عرفنا في مجال الطباعة أن أصول بعض الصور لا تصلح للنشر خصوصـا أن مراحـل الطبـع المتعـددة قـد تـؤثر في الصورة وتفقدها بعض خصائصها.. فما بالك بصورة ضعيفة ـ أصلا ـ نظرا لسـوء اسـتعمال آلـة التصـوير أو رداءة الطبـع والتحميض أو عدم الاهتمام بالتخزين.. وهذا ما يجعل قسم التوليف والتركيب بالمطبعة متورطا في معالجة الأمر, وذلك بإجراء عملية الرقش Retouch على مثل هذه الصور التي يتعذر استبدالها أو إعادة التقاطها.

أما بواسطة الحاسوب فتخضع مثل تلك الصور إلى معالجة مختلفة عما كان يحصـل سـابقا بقسـم التوليـف.. لأن الصورة في ضيافة شبكية الشاشة الضوئية, ولم تعد صورة شمسية ملتقطـة بعدسـة التصـوير, وهـي مطبوعـة عـلى ورق مقوى لامع.. بل هي على هيئة معلومات رقمية Digital Data ومكونة من نقط ضوئية Pixels تختلف ألوانها بـين نقطـة وأخرى وهذه الجزئيات هي التي تشكل كثافة الصورة اللونية وتتحكم في صلاحيتها أو فسادها.

بعد توليد الصورة ـ لاسيما الضعيفة منها ـ وإظهارها على الشاشة تصبح كما لو كانت مرسومة بواسطة خيارات برنامج الرسم Graphic mode والتي تتيح إمكانية الإزالة والإضافة والنقل واللصق وغيرها.. وكل هذه العمليات تعيد تصليح ألوان الصورة الممسوحة وذلك بإجراء العديد من التطبيقات مثل ـ الإشراقة Brightness, والتباين Contrast, ودرجة المغايرة Hue Gamma, والتشبيع اللوني Saturation, وتعديل الإضاءة والظلال وغيرها من التطبيقات والإصلاحات التي تساهم في إظهار فرق شاسع بين الصورة المنقحة وأصلها قبل المعالجة..وفي حالة تشويه معالم الصورة بعوامل خارجية مثل الخربشة أو تمزق جزئي.. يمكن استخدام خيار Removing Dust, حيث يتم تكبير الجزء المتأثر وتعيين مساحة صغيرة جدا من أرضية الصورة غير المشوهة واستعارتها بدلا من التالفة وبعد إرجاع الجزء المكبر إلى حالته الأولى تظهر الصورة وقد تخلصت من كل الآثار الدخيلة عليها.. ويمكن للمخرج الصحفي تغيير لون صورة بأكملها على شاشة الحاسوب باستعمال الأحبار الملونة بنظام RGB, واعتبارها ألوانا إضافية تحل محل المساحات الشبكية المستخدمة بقسم التوليف بالمطبعة[19].

الرسوم اليدوية

كان الرسم أسبق من الصورة (الفوتوغرافية) إلى صفحات الجرائد سابقا وقد طبعت الصور باستخدام الحفر البارز على البلوكات الخشبية Wood Cutting والتي نشطت زمن الحروب الأهلية في أمريكا, وأوروبا حيث كان الرسامون يلاحقون الأحداث ويرسمون لها صورا ويرسلونها إلى صحفهم أولا بأول ـ وهذا بطبيعته ـ عمل شاق غير متكافئ مع متطلبات الأحداث الجارية والخبر الصحفي وسرعة نقلها إلى الجمهور.

وبعد اختراع آلة التصوير احتلت الصورة مكانا مرموقا لارتباطها بالخبر وبات للرسم شأن آخر ولكن المساحة التي تشغلها الصور أكبر بكثير من التي خصصت للرسم في عصرنا الحالي.. وبعد الاتجاهات والنهج الشمولي لسياسة الصحف لتحقيق رغبات الناس في شتى ميادين المعرفة والثقافة العامة, عاد الصحافيون للرسم ولكن بأسلوب جديد, ـ حيث لم يعد يعبر عما كان يعبر عنه في السابق من نقل وقائع وحوادث الأخبار ـ بل أصبح يحقق ما عجزت الصورة (الفوتوغرافية) عن تحقيقه. برغم ما تتمتع به الصورة من إمكانيات هائلة في تسجيل الواقع وتوثيقه إلا أنها لا تستطيع نقل مشاعر الشاعر وأحاسيس القاص وغيرها من العناصر الإبداعية التي يمكن أن يتخيلها الرسام وتجسدها أنامله المبدعة في شكل لوحات فنية رائعة تعبر عن الخواطر والقصص الأدبية والقصائد الشعرية وكافة المواد التثقيفية التي أصبحت من ضروريات صحافة العصر لا من كمالياتها.

أما على المستوى السياسي والاجتماعي, فقد لعب الرسم الساخر Caricature في صحافة اليوم دورا مهما في معالجة المشاكل وتعرية الواقع وفضح المتناقضات بأسلوب هزلي تهكمي ساخر لا يقل خطورة عن مقال يكتبه رئيس التحرير أو عمود افتتاحي يعبر عن رأي الصحيفة.

لذلك نرى الصحف والمجلات لا تخلو صفحاتها من الرسوم الساخرة, بل أن بعض الصحف اعتمدت الرسم الساخر كأسلوب تركيزي بصفحاتها الأولى ـ كأخبار اليوم المصرية ـ جنبا إلى جنب مع الصورة ـ ومجلة روزا اليوسف في كافة صفحاتها وأغلفتها أيضا.. وصدور العديد من المجلات المتخصصة بالرسوم الساخرة ـ كمجلة (ماد Mad) الأمريكية ومجلة (بانش Bunch) الإنجليزية ومجلة كاريكاتير المصرية.. واهتمام الجرائد بالقضايا السياسية باستخدام الأفكار الساخرة كصحيفة الأهرام المصرية والرأي والدستور والغد الأردنية.

وللرسوم اليدوية أهمية خاصة حيث تتباين بخطوطها الخفيفة مع الصور الظلية الثقيلة هذا بالإضافة إلى إظهار شخصية الرسام وأسلوبه الفني فضلا عن أن الرسم اليدوي يسهم بشكل ما في إضاءة صفحات الصحيفة نظرا لوجود مساحات بيضاء متناثرة في ثنايا الفن اليدوي عموما.. وما يحتويه من أفكار إنسانية تسهم بشكل فعال وبناء في تنمية ذوق وفكر وحس المتلقي للصحيفة.. وبالنظر للدور الذي يلعبه كل نوع من أنواع الرسوم اليدوية على حدة.

أولا: الرسوم الساخرة Caricature:

تنقسم الرسوم الساخرة إلى نوعين: الكاريكاتير والكارتون.. فالكاريكاتير هو تصوير للأشخاص فيه فكاهة في تجسيم الملامح الواضحة بنوع من المبالغة في سمات وخصائص الشخصية.. وتحميلها أكثر مما تطيق وهو مرادف للفعل الإنجليزي To Load وهو مستمد من الفعل الإيطالي Caricure. ويستخدم مع كلام قليل أو بدون تعليق, وهو ما يقوم على إبراز وتشويه الخصائص الملامحية أو تجسيم كوميديا الموقف أو اللفظ ويضم ضمن وسائل تعبيره شريط الشرائح الفكاهية "الرسوم المتسلسلة" Comic strips أما الكارتون فهو تطور عن الكاريكاتير ولا يقصد به رسم أشخاص بعينهم, ولكن للتعبير والتمثيل عن الحوادث والأفكار والمواقف ويعتمد على الرسوم والشخصيات الرمزية..[20].

"وعلى أية حال تهدف الرسوم الساخرة ـ بضربيها ـ إلى إحداث التأثير في المتلقي في أكثر من اتجاه, لتثبيت بعض الصور الكامنة وتعديل الاتجاه السلوكي أو إثارة المتلقي والتنفيس عنه بحيث لا يتكون لديه تراكم في تراث الرفض لظاهرة سياسية أو مجتمعية معينة, وأخيرا إثارة الرغبة في الضحك والسخرية.."[21]. حيث تعتمد الرسوم الساخرة على ذكاء الفنان وسياسة الصحيفة والتقاط الحقائق وتعريتها بشجاعة لأنها ـ الرسوم الساخرة ـ لها مقروئية كبيرة لدى القراء.. فتقدم جريدة الرأي الأردنية رسما ساخرا يوضح فشل السياسة الأمريكية في المنطقة العربية,

حيث يقوم الرئيس الأمريكي ومؤيده الذي يحمل الأخشاب لتصنيع جسرا في الهواء وعلى جانب واحد دون أثاث وهو إسقاط وتوثيق لفشل سياستهم الخاطئة في احتلال العراق، ويحمل الرسم رؤية مستقبلية من الرسام بسقوطهم وفشل سياستهم. (انظر ش 11)

وتعتمد صحف المعارضة على إثارة الرأي العام تجاه الحكومات في البلدان التي تصدر فيها بتوجيه النقد اللاذع بشكل غير مباشر أو بدون تعليق وهو قمة السخرية المركزة في مختلف القضايا.. للانتقاص من قدرة الحكومات على قضاء حوائج ومصالح شعوبها.. (انظر ش 12)، حيث تظهر الشخصية العربية الممثلة للدبلوماسية العربية وتحركاتها المعاقة في حل الأزمات والمشاكل رغم السيميترية في التكوين، إلا أن الفكرة وضحت من خلال التباين اللوني والإعاقة الحركية الشديدة لالتفاف الساق بالساق ! وتهتم معظم الصحف والمجلات بطريقة إخراج الرسوم الساخرة وتحقيق أكبر قدر من الوضوح والإبراز بإحاطتها بإطارات سميكة أو تثبيت مساحات ثابتة على بعض الصفحات يسعى إليها القراء لمعرفة رأي الصحيفة تجاه القضايا المختلفة.. وأحيانا يتم ترك مساحات بيضاء حولها وحيث أنها تعتمد على الخطوط دون الظلال فإنها تحدث تباينا على الصفحة مع المتون الرمادية والصور الظلية وتصبح أكثر وضوحا وإفهاما وتركيزا لإيصال الرسالة للمتلقي بدون تعليق حيث الشخصية الرمزية " العالم " مكسور إحدى رجليه ويرتكز على دعامة مرسوم عليها رمز العملة الأمريكية ورغم عدم وجود التعليق إلا أن الرسم قدم في لغة جرافيكية مركزة (انظر ش 13).

ثانيا: الصور الشخصية اليدوية:

قبل اختراع الشبكة الظلية كان هذا النوع من الصور ـ بالإضافة إلى الصور اليدوية ـ هو الشائع في الصحف وغيرها من المطبوعات, وحتى بعد اختراع الشبكة لا يزال للصور اليدوية الشخصية مكانة بارزة على صفحات الصحف.. يعود ذلك لما تحققه تلك الصور من مزايا عديدة قد تجعلها تتفوق على الصور الفوتوغرافية لما بها من نواحي فلسفية وإنسانية وفنية ترقى بحس وذوق المتلقي نظرا لكونها عملا فنيا تشكيليا ذا مضمون جمالي.. **ولها العديد من المزايا أهمها:**

1. تعد الصور الشخصية اليدوية بديلا للصور الفوتوغرافية في حالة تعذر الحصول عليها أو سوء مظهرها وبخاصة للشخصيات التاريخية.
2. كثرة نشر صور فوتوغرافية يومية لشخصية ما فإن استخدام الرسم اليدوي يعد نوعا من التغيير لكسر الملل وزيادة مقروئية الصحيفة لأنها أشد لفتا للنظر.

3. يعطي استخدام الصورة الشخصية نوعا من الحرية أمام الصحيفة ورسامها لإبداء الرأي.. من خلال معالجتها بطريقة كاريكاتورية بإجراء بعض التشويه في ملامح الوجه بغرض النقد أو التعليق.. أو إظهار تعبيرات معينة تتناسب ومضمون الخبر المصاحب.. وهو ما يتعذر عمله في الصور الفوتوغرافية العادية.. حيث يقدم ملحق أخبار اليوم المصرية في عددها الصادر في 17 فبراير 2007 عن شخصية الدكتور زويل كرسم توضيحي أعلى يسار الصفحة للإظهار والتركيز على الشخصية العلمية حيث كبر الرأس تعبيرا عن العقل المفكر والباحث الكبير وضآلة الجسم، وقدمت بشكل كاريكاتوري واقعي (انظر ش 14).
4. تحقيق قدر من البياض حولها أكثر من الصور الفوتوغرافية ذات الظلال المتدرجة والكثيفة.. وتنم عن مقدرة فائقة للرسام في تجسيد وإظهار الملامح الخصائصية مما يسهل على القارئ معرفتها والتعرف عليها بمجرد رؤيتها..
5. محاولة تركيب وجه الشخصية الواقعي الملامح على جسم ضئيل أو نحيف أو سمين كنوع من الهجوم والمبالغة والسخرية.

ثالثا: الرسوم التوضيحية:

هي أحد أشكال الفن اليدوي الذي يساعد الكلمات في نقل الرسالة الإعلامية إلى القارئ بشكل بسيط يفهمه.. أو الرسم التوضيحي هو خطوط مرسومة يدويا أو بواسطة الحاسوب الآلي تنقل أو تقدم للقارئ مع الاستعانة بكلمات معدودة ذات مضامين معينة في صورة مرئية بشكل أوضح وأيسر- مما لو تم باستخدام الكلمات فقط في نقل تلك المضامين ذاتها. وهذا ما يجعلها أكثر ارتباطا بنوعية معينة من الأخبار والموضوعات تحتاج التوضيح من خلال الرسم بالخطوط.. وهذه الرسوم ليست زخارف لتجميل العمل وتزيين شكل الصفحة, بل إنها تستطيع أن تخلق بعدا جديدا للاتصال؛ إذ يمكنها تقديم بيانات ومعلومات معقدة لا يمكن تقديمها بالسهولة نفسها بواسطة الكلمات, بل قد يصعب فهم الموضوعات المعقدة أو المركبة وسط طوفان من الكلمات الجامدة وتجعلها ناطقة إلى حد كبير بالمعنى المقصود..[22]. وتحت عنوان (رحماك يا سبتمبر) قدم رسما توضيحيا بأسلوب كاريكاتوري ساخر وحس درامي فياض يوضح حال الأسر المصرية في بداية شهر سبتمبر الذي واكب دخول المدارس وبداية شهر رمضان، حيث يظهر الرسم واضحا في تفاصيله وبألوان متباينة لإبراز الفكرة.. ويدعو الرسام الأسر المصرية إلى الصبر!! (انظر ش 15).

فالرسام الماهر هو الذي يكون قادرا على قراءة القصة الخبرية وفهم واستيعاب أفكارها ومغزاها ثم يقوم بنقلها بشكل مرئي إلى القارئ بطريقة بصرية وفنية وسريعة دون حذق جرافيكي.. حيث يتدخل الرسام أحيانا لإيضاح بعض الأجزاء في الصور الفوتوغرافية لبيان حقيقة ما.. أو إضافة أو إلحاق أو تركيز نظر القارئ إلى أجزاء ما في الصورة أو

كتابة بعض العبارات عليها في سبيل المزج بين الصور والرسوم لتقديم معلومات محددة وهامة للمتلقي.. كالأماكن الممنوع التصوير فيها كالمحاكم والمناطق العسكرية مما يستوجب من الرسام التدخل لعمل رسوم توضيحية من الذاكرة.. أو حدوث خبر ما به عنصر المفاجأة فيلجأ الرسام بتخيله وتقديمه لجمهور القراء.

واستخدام الخرائط والرسوم البيانية التوضيحية تفيد كثيرا في نقل الخبر وتثبيته في ذهن وعقل المتلقي كخرائط العمليات الحربية وخرائط الطقس، وتفرد لها الصحف مساحات كافية حتى تكون مقروئيتها عالية وبياناتها كافية وبحجم ليس بصغير.. أقله على عمودين مثلا حتى توصل رسالة واضحة للمتلقي ويسهل عليه فهمها واستيعابها في أقل وقت ممكن.

رابعا: الرسوم التعبيرية:

هي رسوم أشبه باللوحات الفنية وإن تغاضى رسامها عن كثير التفاصيل والرتوش التي يعطيها عنايته في الرسم.. وتستخدم الرسوم التعبيرية في التأثير على القارئ بالتعبير عن الانفعالات النفسية وكثيرا ما تستخدم مع الموضوعات الأدبية كالقصص والشعر والمقطوعات الزجلية وصفحات الفن والجريمة.. وتستخدمها الصحف في صفحات الفن والمرأة والأدب والحوادث فضلا عن الأبواب الدينية والإجتماعية.

وتستخدم عادة الرسوم التعبيرية مع الموضوع إلى جانب الصور الفوتوغرافية والعناوين والحروف لذا فهي تلعب دورا مهما في التضافر مع الصور الفوتوغرافية وغيرها من العناصر التيبوغرافية في نقل الرسالة الإعلامية إلى القارئ بشكل أكثر فاعلية وتأثيرا..[23] (انظر ش 16) حيث يوضح الرسم التعبيري المصاحب للقصة المستمدة من واقع الحياة عما وصلت إليه العلاقة بين الزوجين حيث فرق بينهم بعد غربة الزوج متهما إياها بالخيانة وكل ينظر في اتجاه رغم قلة الخطوط والظلال إلا أن الرسم أضفى على القصة نوعا من التوضيح وتؤكد ذلك تعبيرات العيون والورقة المكتوب عليها كلمة (الطلاق) بلمسات فنية تعبر عن مضمون القصة المنشورة.

وقد برع الرسامون الصحافيون في إنتاج الرسوم التعبيرية لكي تضفي على النص الأدبي قيمة إبداعية متجانسة ومتناغمة مع ما يريد الأديب إيصاله للقارئ.. حتى بات إطار القصة القصيرة أو القصيدة الشعرية لا يخلو من لمسات الرسام ولوحاته الفنية.. حيث أصبحت العنصر الضروري المكمل للنص الأدبي ليس فقط من أجل تجميله، على اعتبار أن الرسم المرفق لذاك النص هو تعبير عن فحواه الأدبي وتوضيح لبعض مشاهده. وقد يشترك الرسم مع العنوان في فتح شهية القارئ لمتابعة أحداث القصة أو قراءة أبيات القصيدة من البداية إلى النهاية، بذا تكون الرسوم الأدبية غاية ووسيلة تبرر الواحدة منها الأخرى[24].

وتستخدم أيضا في هيئة رسوم رمزية صغيرة بمصاحبة عناوين الأبواب التحريرية الثابتة وتأتي هذه الرسوم معبرة عن مضمون الباب ومنطوق العنوان المصاحب، ويعد إجراء الجمع بين الرسم والحروف في إخراج الرؤوس الثابتة بهذه الكيفية يسهم في إبراز الباب أو العمود الخاص كأحد المعالم الثابتة للصفحة[25].

ومن الاستخدامات الأخرى للرسوم التعبيرية استخدام رسوم صغيرة كإحدى الوسائل التيبوغرافية المساعدة في كسر حدة رمادية المتن في الموضوعات الطويلة، كما أنها تساعد في إضفاء قدر من الجاذبية على الصفحة، ودفع الشعور بالملل على القارئ وهو ما يعد ضروريا وبخاصة في حالة احتلال الموضوع صفحة كاملة.

الصورة كوسيط إعلاني وجرافيكي

لا يقتصر عمل الصورة الفوتوغرافية في الوقت الحاضر على الاحتفاظ بها في ألبومات أنيقة نعود إليها ساعة الحنين إلى الماضي، بل تعدت ذلك لتكون وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديثة تحظى بالاهتمام المتزايد يوما بعد يوم في الصحافة أو السينما والملصقات والإعلانات وكافة الأعمال الجرافيكية كالدعوات والمطويات (بروشورات)....إلخ.

فالصورة عامة سواء كانت فوتوغرافية أو يدوية تشكل العنصر الأساسي الأول في الملصقات الجدارية (البوسترات) حيث تعتمد على إبداع الرسام والانسجام بين الألوان ودرجة حدة كل لون عندما يقترب من اللون الآخر وما يرمز إليه كل لون. وترجع قوة الصورة الفتوغرافية وعمق تأثيرها في أنها تنقل ما أمامها بكل حيادية وواقعية ووصدق. وتستخدم العلاقات العامة في المؤسسات والشركات والدوائر ذات الصلة بالجمهور الصور عامة كوسيلة لترويج أفكارها وبضائعها، فهي تقوم بطبع التقاويم السنوية التي تحتوي على عدد من الصور ليكون على علاقة يومية بالمؤسسة أو الشركة بطريق غير مباشر عند مشاهدته المطبوعات الدعائية والإعلان الخاص بها. وثمة فائدة أخرى تؤديها الصورة الفوتوغرافية كوسيلة إعلامية دولية حيث تعتمد كثير من المكاتب الثقافية والسفارات على تعليق اللوحات الحاملة للصور على مداخلها لتعريف الجمهور والزوار على النشاطات والفعاليات التي في بلدها[26].

وتعتمد العديد من المجموعات على استخدام الصور الخطية والظلية بالأبيض والأسود لإحداث نوع من التغيير وكسر حدة الملل الذي يصيب المتلقي من رمادية المتون المصاحبة للصورة وعندما تكون الصورة ملونة تعد من أهم عوامل الجذب إلى المواد التحريرية والأخبار المصاحبة أو إلى المواد الإعلانية، فالتباين هو أساس الانتباه حيث يزيد من عدد القراء وهو ما تسعى إليه العديد من الصحف والمجلات.. حيث يستخدم اللون للتمييز والإبراز ويسهم في زيادة فاعلية العملية الاتصالية ويتم ذلك جرافيكيا بخلق حالة مزاجية - نفسية - لدى القارئ تجعلها أكثر استعدادا لاستقبال

الرسالة الإعلامية، وإثارة البهجة في النفس.. وتضفي على المطبوعة شعورا بالدفء وميزة إيجابية تروق للمتلقي وتحوز إعجابه..

ومن العوامل التي تكسب الصورة الملونة على صفحات المطبوعة مزيدا من القوة والتأثير، هوالسخاء الشديد في المساحة المخصصة لها على الصفحة.. حيث تؤثر مساحة الصورة وكبر حجمها لإعطاء مزيد من الوضوح وبالتالي زيادة وفاعلية التأثير في المتلقي لاتفاق الشكل مع مضمون الصورة.

ويعتبر العصر الحالي هو عصر الصورة أوالعصر المرئي Visual Age حيث تطالعنا الأخبار المقروءة والمرئية برسائل مصورة يتعرض لها الإنسان منذ الصباح الباكر وحتى خلوده إلى النوم ومن هنا تأتي أهمية الصورة بأنواعها وفاعليتها كوسيط جرافيكي وجمالي في إخراج المطبوعات.. التي ترقى بحس وذوق المتلقي وتقدم له رسالة إعلامية ثقافية واضحة المعالم ذات أهداف أخلاقية أو ترويجية استهلاكية وتعد الصورة العنصر الثالث المكون للإخراج الصحفي بعد المادة المطبوعة والمساحة البيضاء، وهي وسيلة اتصال تتحدد قيمتها بقدرتها على القيام بهذه المهمة، وعلى كيفية إحداث الاستجابة المؤثرة لدى المتلقي كما تتحدد قيمتها أيضا بأهمية الشخصية التي تتحدث عنها، وبطبيعة الحدث الذي تنقله والحركة والحيوية التي تتصف بها لجذب انتباه القارئ. وقد أثر ازدهار الصورة وتطور تقنياتها إيجابيا على إخراج الصحف، وأعطتها قيمة جرافيكية لم تكن تتمتع بها من قبل..

ولأن الصورة عنصر جرافيكي ثقيل، فإنها تستغل في تثبيت أركان الصفحة، ولفت انتباه القارئ، وتوجيه حركة عينه، وتضفي على الصفحة حيوية وحركة.. لكسر حدة رمادية السطور الباهتة.. أما من الناحية التحريرية فهي تشترك في نقل الأخبار مع الحروف.. واستخدام الصورة كوسيط إعلامي تجعل القراء يفضلون صحيفة على أخرى لأنها تزيد من فهم القارئ لهذه الموضوعات وتذكره بها لاحقا، وذلك لما للصور من تأثير قوي على ذاكرة المتلقي..[27] وكعنصر توثيقي للأحداث المهمة والتاريخية في حياة الشعوب.

فقد أثبت العلماء أن الوسائل البصرية أقوى من الوسائل السمعية حوالي 25 ضعفا، وأن البصر وسيلة سريعة للتسجيل والتذكر، فلا غرابة أن 83% من المعلومات التي يعرفها الشخص تأتي عن طريق البصر لذلك نجد أن الصورة قاسما مشتركا في معظم وسائل الاتصال التي يستعين بها رجل العلاقات العامة والمحرر الفني والمصمم الجرافيكي في تنفيذ أعماله وإبداعاته..[28]

وظيفة الصور والرسوم في الإعلان الجرافيكي:

إن فاعلية أي إعلان تتأثرتأثرا ملحوظا باستخدام الصور والرسوم لأنها تؤدي دورا وظيفيا نفسيا هادفا ويعرض لأهم ملامح هذا الدور الذي تلعبه الصور والرسوم في النقاط التالية:

1- القيام بعملية الاتصال في مجال الإعلان بدرجة كفاءة أعلى من كفاءة الكلمات.. مما يؤدي إلى سرعة توصيل الرسالة الإعلانية وبطريقة سريعة ومقنعة ومؤثرة.

2- جذب انتباه الغالبية العظمى من القراء إلى الإعلان، باستخدام الصور والرسوم.

3- إظهار مزايا السلعة والتأكيد على عناصر الجذب فيها كنقاط بيعية رئيسية.

4- إلقاء الضوء على ملامح أو خصائص أو فوائد معينة للسلعة أو الخدمة المعلن عنها.

5- رسم وتوضيح الفكرة الأساسية للعنوان.

6- شرح النص الإعلاني وتوضيح ما جاء به بطريقة مصورة ومفهومة ومبسطة.

7- تهيئة الجو المناسب لقراء الإعلان وخلق تأثير عاطفي واستجابة معينة.

8- إضفاء عنصرالصدق على الإعلان، وجعله أكثر قابلية للتصديق خاصة في حال استخدام الصور الفوتوغرافية التي تتميز بقابليتها للتصديق وخاصة إذا كانت لبعض الشخصيات المعروفة للمتلقي كنجوم الرياضة والفن كنوع من التأثير في المتلقي، وهو ذكاء من المصمم الجرافيكي الذي استخدم الانسجام اللوني بين شعر الصورة المقدمة والمنتج المصنوع من الذهب (ساعة أو ميجا) حيث استخدم مربع الصورة متراكب معه إطار الساعة البيضاوي الشكل كرمز للأنوثة والرقة - حيث أكد على ذلك بجعل الشخصية تلبس الساعة في يدها وتغمرها سعادة غامرة ووجه جذاب وضع في المركز البصري يميل قليلا جهة اليسار حيث تأخذ عين المتلقي في حركتها من أعلى إلى أسفل وهذا يعبر عن ذكاء المصمم بإضافة بعض المتون ذات الفونت الصغير لتوضيح المنتج، وبالرغم من قطع الصورة المربعة الشكل إلا أن عين المتلقي تحدث إغلاقا وهميا للإعلان المستطيل الشكل وتخلق انطباعات بصرية تؤدي إلى قدرة القراء على استرجاع الإعلان وتذكره - صورة السلعة الذهنية - (Image) (انظر ش 17).

إن قوة تأثير الصورة الدعائية جعل من فنون الحفر والطباعة أداة وسلاحا فعالا. واستعمل الإعلان المصور في الدعاية السياسية واستخدمه لويس 14 نهاية القرن 17 م حيث كان يكلف الحفارين بعمل صور مطبوعة تخلد منجزاته وكانت توزع على السفراء وتباع أيضا للعامة، ولعبت الصورة دورا اجتماعيا منذ عصورها الأولى.. واستخدمت الصورة المطبوعة لبيان وشجب الحروب واستنكارها وبيان بشاعتها عبرالعصور المختلفة. وفي أمريكا وأثناء الحرب

الأهلية كانت الصورة المطبوعة تدافع عن قضية العبيد العادلة، وفي مرحلة الثورة الصناعية صار الإعلان ضرورة إعلامية لا يمكن الاستغناء عنها. وأصبحت الصورة المطبوعة ظاهرة اجتماعية وسياسية.. لها دورها الإيجابي لتبصير ونقد المجتمع عبر التاريخ الإنساني.. حيث استخدمت الصورة للدعاية للمنتجات، وكذلك كدعايات أيديولوجية. أيضا ، وأصبحت الصورة أكثر تأثيرا في المتلقي من الخطب السياسية.

وأخيرا، إن النصوص والصور المطبوعة تغطي اليوم الصحف والمجلات والكتب والإعلانات والأوراق المالية والطوابع والأقمشة والخرائط الجغرافية والطبوغرافية، ومرورا بالكتب الفنية والعلمية والطبية والسياحية، حيث أصبحت الصورة اليوم وسيلة المخاطبة والكشف العلمي الأول وأصبح تأثيرها العلمي والحضاري غير محدود، وأصبحت ترضي الجانب الخيالي التعبيري في الفكر الإنساني وذلك عن طريق التلميح، لذا فإن الصورة المطبوعة اليوم في ازدهار دائم لما تسجله من نواح فكرية وروحية ورمزية للمجتمع.

نتائج البحث:

1. دخول الصورة إلى دنيا الصحافة بمثابة انقلاب في الشكل، حيث تعد أحد أهم أعمدة البناء الهيكلي، ولم يكن ذلك وليد الصدفة، بل نتاجا لتطور وتقدم الطباعة.
2. تعد الصورة من أهم وسائل الاتصال البصري والفكري وتتمتع بدور نفسي- وفسيولوجي للتعبير عن مضمون الأخبار بشكل مقنع لدلالات المادة المكتوبة.
3. أصبحت الصورة حافظة للفكر البصري، وعامل عدوى للعادات والتقاليد في المجتمع، وتحمل أيديولوجية جرافيكية مختصرة لتنمية الحس الجمالي والذوق الفني.
4. لا غنى للصحافة الحديثة عن الدور الجرافيكي والإعلامي للصورة بأنواعها في عصر المعلوماتية والسماوات المفتوحة.
5. تعتبر الصورة عنصرا جرافيكيا ثقيلا تستغل في تثبيت أركان الصفحة المطبوعة، وكعنصر- جذب ولفت لانتباه القارئ، وتزيد من مقروئية المطبوعة وسرعة انتشارها وترويجها.
6. الصورة عنصر توثيقي وتسجيلي للأحداث العظيمة في حياة الأمم، وناقل فكري وتربوي فعال، فالخبر المصور تزداد أهميته عن الأخبار الأخرى من حيث الإبراز والتأكيد والإقناع.
7. تحظى الصورة اليدوية - التعبيرية والساخرة - بأهمية كبيرة في الإخراج الصحفي لقدرتها على تلبية متطلبات التحرير من حيث الشكل الذي تكون عليه عندما لا تتوفر المعطيات المطلوبة في الصورة الضوئية.

الأشكال التوضيحية



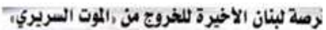
كل رقم (1): الثعبان المقسم - بنيامين فرانكلين - جريدة بنسلفانيا جازيت الأمريكية - مايو، 1754.
عن أحمد حسيم الصاوي، طباعة الصحف وإخراجها، ص 169.



شكل رقم (2): جريدة الدستور الأردنية - 28 سبتمبر 2006، ص 20.



شكل رقم (3): جريدة الغد الأردنية - 8 نوفمبر 2006، ص أ18.


رصة لبنان الأخيرة للخروج من «الموت السريري»



شكل رقم (4): جريدة الرأي – 23 يناير 2007 – العدد 13262.


بريطانيا تبدأ الانسحاب العام المقبل

الامم المتحدة: مقتل ٧٠٥٤عراقيا خلال شهرين

شكل رقم (5): جريدة الرأي – 23 نوفمبر 2006 – العدد 13204، ج2.


المروحية الاميركية أسقطت بصاروخ يطلق من الكتف

حمام دم في أفقر أسواق بغداد

مقتل ١٠٤ عراقيين وجنديين من المارينز بانفجارات وهجمات متفرقة

شكل رقم (6): جريدة الرأي – 23 يناير 2007 – العدد 13262، ص 24.



ق»

ذرة

شكل رقم (7): جريدة الرأي – 5 ديسمبر 2006 – العدد 13216، ص 29.



حافة عربية وعالمية TUESDAY, JANUARY 23, 2007, ISSUE: 13262 ٢٧

لصفقات» في الشرق الأوسط

شكل رقم (8): جريدة الرأي – 23 يناير 2007 – العدد 13262، ص 27.

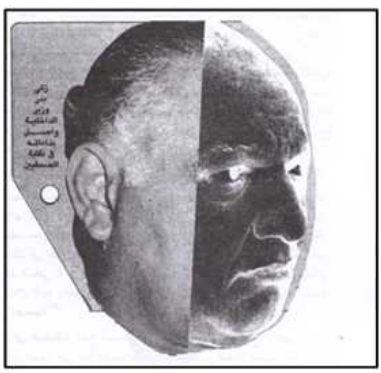


الرأي عربي

الديمقراطيون مصرون على عرقلة خطة الرئيس

بوش رفض اقتراحا من المالكي بتولي العراقيين أمن بغداد

شكل رقم (9): جريدة الرأي – 23 يناير 2007 – العدد 13262.



شكل رقم (10): د/ سعيد النجار، فن الإخراج الصحفي، ص 204.



شكل رقم (11): جريدة الدستور الأردنية – 21 نوفمبر 2006، ص 20.



شكل رقم (12): جريدة الرأي – 20 ديسمبر 2006 – العدد 13231، ص 50.



دنيا الكاريكاتير

شكل رقم (13): الأهرام المصرية – 9 سبتمبر 2006، ص 15.



الفيمتو ثانية!

محمد عهدى فضلى

ممتاز القط

«شيكارة الفول» وخيول د. زويل وصديقه!

شكل رقم (14): ملحق أخبار اليوم – 17 فبراير 2007، ص1.



رحماك

شكل رقم (15): جريدة الأهرام – 9 سبتمبر 2006، ص 3.

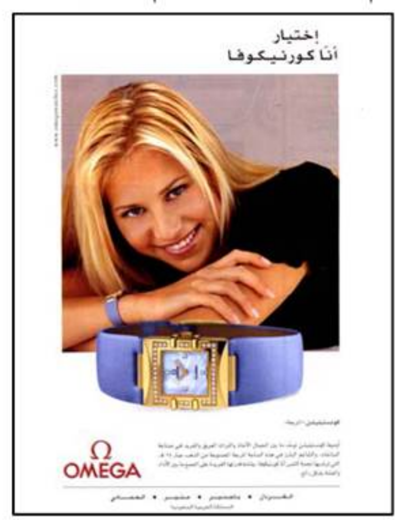


الخـــائنـــة !

كتبت نهلة حمزة:

سنوات طويلة قضاها الزوج في احدى الدول الخليجية يعمل هناك من اجل توفير حياة كريمة لأسرته.. وبعد تلك الرحلة الطويلة قرر الزوج ان يعود الى مصر ليستقر بين اولاده وبجوار زوجته التي حفظته طوال سنوات الغربة. اراد الزوج ان يجعل امر عودته مفاجأة لزوجته، وعندما دق جرس الباب وفتحت له لاحظ انها لم تفرح لعودته بل وجد الكآبة ترتسم على ملامح وجهها.. غضب الزوج وواجه زوجته بالامر فاخبرته بأنه لابد ان ينتظر لسنوات اخرى لتجهيز ابنتهما التي اوشكت على الزواج.. اخبرها الزوج ان لديهما من المال ما يكفي وانهما لا يحتاجان الى مزيد من النقود. لم تستطع الزوجة اخفاء ما بها واخبرت زوجها انها تعرفت على صديقه واقامت معه علاقة حب وانه يجب ان يقوم بتطليقها لكي تتزوج من صديقه.. صعق الزوج من هول المفاجأة ولم يصدق ان زوجته لم تحفظ "غيبته" وتنصلت له ورفض تطليقها.. توجهت الزوجة لمكتب تسوية النزاعات الأسرية وامام الخبيرة النفسية نجوى ابراهيم والخبيرة القانونية سهير عبدالعزيز والخبير الاجتماعي محمد ابوالعطا طلبت الخلع من زوجها.. وهناك القى الزوج عليها يمين الطلاق.

شكل رقم (16): جريدة أخبار اليوم – 17 فبراير 2007، ص 31.



شكل رقم (17): مجلة سيدتي، 2002.

(ملخص البحث)

الصورة كوسيط إعلامي وجرافيكي في الإخراج الصحفي

(دراسة تحليلية)

بدأ الإنسان يعبر عن خلجات نفسه ومخاوفه وطموحاته يرسم رسوم ملونة محفورة على جدران الكهوف قبل ان يجيد الكتابة والحوار... وهذه الرسوم تعد أول لغة مكتوبة لها دلالات وإشارات واضحة ومنها تطورت الأبجديات التي يستعملها العالم اليوم... ونحن في العصر الحديث يمكن ان نطلق عليه مجازا (عصر الصورة) حيث تعتمد جميع وسائل الاتصال الجرافيكي المرئي والمطبوع كالصحف والمجلات على الصورة التي تعد من الظواهر البارزة في القرن السابق والحالي... حيث تعد الصورة اصدق تعبيرا من الكلمات والمقالات سواء كانت صورة فوتوغرافية او رسم توضيحي او رسم ساخر، لها دورا بارزا في العملية الإعلامية والصحفية ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها تثبت الخبر في ذهن المتلقي، فالصورة الأولى في الصحافة لم تكن بالشكل الذي نراه الان، بل كانت لا تتعدى كونها رسوما يدوية تطبع من قطع خشبية حفرت عليها الرسوم واستمر استخدامها بهذه الطريقة حتى نهاية القرن التاسع عشر. وكانت صحيفة (أخبار الأسبوع) Weekly News الانجليزية اول من استخدم هذه الطريقة عام 1638م مع موضوع عن حريق شب في جزيرة (سانت مايكل) St. Michael، أما في الصحافة الامريكية فان اول رسم صممه بنيامين فرانكلين B. Franklin ونشره في صحيفة (بنسلفانيا جازيت) B. Gazette في مايو 1754م لثعبان مقطع الى ثمانية اجزاء ترمز الى المستعمرات الامريكية في ذلك الوقت وكتب تحته الاتحاد او الموت، وفي اوائل القرن التاسع عشر تطور فن حفر الرسوم على الخشب ثم ظهرت بعض اعداد الصحف المصورة التي تستخدم الصور كعنصر اساسي في كل أعدادها، وأصبحت من أهم عوامل التنافس بين الصحف، ولا ننسى ان نذكر فن الليتوجراف ودوره في تطور الصحافة الفنية في فرنسا والمانيا وباقي دول اوروبا... والرسوم التوضيحية والساخرة التي نشرت من خلاله.

كان فن التصوير الفوتوغرافي يشق طريقه آنذاك كغيره من الفنون والعلوم وتمكن العديد من المصورين من التقاط صور تمثل بعض الاحداث ذات الاهمية ولكنها كانت بطيئة فلم تستطع آلة التصوير من ان تنافس يد الرسام في تسجيل الصورة ذات القيمة الاخبارية والاعلامية...

حيث انه لم تنته عملية نشر الصورة عند التقاطها ولكنها كانت ترسم على الخشب وتحفر ولذلك ظل الرسم اليدوي محتفظا بتفوقه واهميه بالنسبة للصحف اليومية والمجلات... ثم استخدمت طريقة الحفر المعدني "الزنكوغراف" في عمل اللوحات حيث كانت الصورة في بداياتها خطية ولم تكن ظلية الى ان تمكن "ستيفن هورجان"

Steven Horgan[1] من استخدام طريقة التدرج الظلي Halftone عن الأصل على طبقة من الزنك، وهذا التـاريخ 14 مارس 1880م يعد المورد الحقيقي للصحافة المصورة حيث الصورة تفوق الخبر المنشور من حيث الاقناع. وظهور الوكالات المتخصصة بالتصوير الصحفي في مطلع القرن العشرين مثل (فيوز نيوز) Views News وتطور نقـل وإرسـال الصـور عـبر الراديو والفاكس والأقمار الصناعية في ثوان قليلة كان له دور إيجـابي في تطـور الصـورة والإخـراج الصـحفي لهـا بألوانهـا المبهرة لتصبح بذلك جزءا اساسيا من مقومات العملية الإعلامية والجرافيكية والصحافية يلفت انتباه القارئ وتزيـد مـن توزيع الصحف ولها دورا ثقافيا وإقناعيا وتبرز العادات والتقاليـد والتـأثير عـلى فكـر وعقـل المتلقـي بالإضـافة الى كسر جمود الحروف والكلمات على الصفحة...

ويتناول البحث:

- ♦ التطور التاريخي للصورة المطبوعة.
- ♦ وظيفة الصورة (البصرية – الاتصالية – التيبوغرافية - الجمالية).
- ♦ كيفية إخراج واختيار الصورة (مساحتها – قطعها- شكلها – الإطار- التأثيرات الخاصة).
  1) اختيار الصـورة (الحيويـة – التلقائيـة – صـلتها بالموضـوع – المعنـى – الجانـب الإنسـاني – الجانـب التشكيلي والفني....).
  2) مساحة الصورة (وضوحها - قيمتها - نوعها- موقعها - سياسة الصحيفة الإخراجية).
  3) قطع الصورة (الصورة الموضوعية – الصورة الشخصية – الصورة الفنية).
  4) التأثيرات الخاصة بالصورة (المزج بين الصورة والعمل اليدوي – المزج بين الصورة الظليـة والخطيـة – إخراج الصورة باستخدام الحاسوب).
- ♦ الرسوم اليدوية (الرسوم الساخرة - الصورة الشخصية – اليدوية - الرسـوم التعبيريـة والرمزيـة - الرسـوم التوضيحية).
- ♦ الصورة كوسيط إعلامي وجرافيكي.
- ♦ وظيفة الصورة في الاعلان الجرافيكي.
- ♦ النتائج.
- ♦ الأشكال التوضيحية.
- ♦ المراجع.

الهوامش:

(1) د/ سعيد الغريب النجار: مدخل إلى الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2001م، ص147.
(2) عبد الجبار محمود: التصوير الصحفي، دار المعرفة، ط1، 1980م، ص14.
(3) أحمد حسين الصاوي: طباعة الصحف وإخراجها، الدار القومية للطباعة، القاهرة، 1965م، ص168.
(*) لمزيد عن تطور طباعة الصور وتقنيتها؛ أنظر المرجع السابق من ص170 إلى 173.
(4) د/ سعيد النجار: مرجع سابق، ص149.
(5) روبرت جيلام سكوت: ترجمة عبد الباقي إبراهيم - محمد يوسف - أسس التصميم، دار نهضة مصر، ط2، القاهرة، 1980م، ص7.
(6) كمال عبد الباسط الوحيشي: أسس الإخراج الصحفي، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1999م، ص386.
(7) أحمد حسين الصاوي: مرجع سابق، ص167 - 168.
(8) د/ سعيد النجار: مرجع سابق، ص152.
(9) كمال عبد الباسط الوحيشي: مرجع سابق، ص393.
(10) د/ سعيد النجار: مرجع سابق، ص155.
(11) المرجع نفسه، ص157.
(12) إبراهيم إمام: فن الإخراج الصحفي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص242، 243.
(13) عبد العزيز سعيد الصويعي: الإخراج الصحفي والتصميم، دار آلان للطباعة، ط1، قبرص، 1998م، ص106، 107.
(14) د/ سعيد الغريب النجار: مرجع سابق، ص162، 163.
(15) كمال عبد الباسط الوحيشي: مرجع سابق، ص389.
(16) د/ علي نجادات: الإخراج الصحفي، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000، ص196، 167.
(17) د/ سعيد النجار: مرجع سابق، ص202، 203.
(18) عبد العزيز سعيد الصويعي: مرجع سابق، ص494.
(19) المرجع السابق: ص502 - 504.
(20) أحمد حسين الصاوي: مرجع سابق، ص167.
(21) عمرو عبد السميع عبد الله: الكاريكاتير السياسي المصري في السبعينيات، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة - كلية الإعلام 1983 ص91.
(22) المرجع السابق، ص212.
(23) المرجع السابق، ص220.
(24) عبد العزيز الصويعي: مرجع سابق ذكره، ص 305.
(25) أحمد حسين الصاوي: مرجع سابق ذكره، ص 176.
(26) عبد الجبار محمود: مرجع سبق ذكره، ص30.
(27) انظر على نجادات: الإخراج الصحفي، ص 177- 180.
(28) محمود علم الدين: الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981، ص258.

مصادر البحث:

1. **إبراهيم إمام**: فن الإخراج الصحفي, مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977.
2. **أحمد حسين الصاوي**: طباعة الصحف وإخراجها, الدار القومية للطباعة, القاهرة, 1965م.
3. **عبد الجبار محمود**: التصوير الصحفي, دار المعرفة, ط1, 1980م.
4. **عبد العزيز سعيد الصويعي**: الإخراج الصحفي والتصميم, دار آلان للطباعة, ط1، قبرص, 1998م.
5. **علي نجادات**: الإخراج الصحفي, ط1, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية, الأردن, 2000.
6. **عمرو عبد السميع عبد الله**: الكاريكاتير السياسي المصري في السبعينيات, رسالة دكتوراه غير منشورة, جامعة القاهرة ـ كلية الإعلام 1983.
7. **سعيد الغريب النجار**: مدخل الإخراج الصحفي, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط1, 2001م.
8. **كمال عبد الباسط الوحيشي**: أسس الإخراج الصحفي, منشورات جامعة قار يونس, بنغازي, ط1, 1999م.
9. **محمود علم الدين**: الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981.
10. **روبرت جيلام سكوت**: ترجمة عبد الباقي إبراهيم ـ محمد يوسف ـ أسس التصميم, دار نهضة مصرـ ط2, القاهرة, 1980م.

أعداد متفرقة من صحف ومجلات عربية (2006 – 2007)**:**

1. **جريدة الأهرام المصرية.**
2. **أخبار اليوم المصرية.**
3. **الأخبار.**
4. **جريدة الرأي الأردنية.**
5. **جريدة الدستور الأردنية.**
6. **جريدة الغد.**
7. **مجلة سيدتي**، 2002.

دراسة أسلوبية في صورة الكاريكاتور الفلسطيني
(أمية جحا نموذجا)

عمر عبد الهادي عتيق *

يعد فن الكاريكاتور خطابا إعلاميا شعبيا، يسعى إلى تصوير أكثر المواقف السياسية والاجتماعية حرارة وقربا من الوجدان الإنساني ويمتلك قدرة على اختزال مساحات شاسعة من الرؤى ولكن هذا الاختزال لا يلغي سمة الشفافية التي ينبغي أن تتوافر في الصورة الكاريكاتورية، ولم يعد الخطاب في عملية التواصل مقصورا على اللغة إذ إن غاية الخطاب تتحقق بالكلمة والصورة واللون وأية أشكال أخرى من الدوال والرموز، فالصورة الكاريكاتورية هي نص سيميائي إذ "يرى السيميولوجيون أنه لاشيء خارج النص، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلها إشارات دالة يكمل بعضها بعضا، وبخاصة أن السيميولوجيا أشمل من المنطوق"[1] وقد تكون الأشكال غير اللغوية أقدر على إيصال الفكرة وإحداث التأثير والإثارة كما أن صورة الكاريكاتور قادرة على إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة وبخاصة أن صورة الكاريكاتور تتسم بالبساطة والتلقائية والمباشرة لأنها خطاب مفتوح للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي أو المعرفي وقد برز عدد من الظواهر الأسلوبية في صورة الكاريكاتور لدى أمية جحا، يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

أولا: التناص:

تبرز ظاهرة التناص في صورة الكاريكاتور الفلسطيني، وتمتاز بتقنية دمج عالية بين الصورة وعبارة التناص، ويكشف التناص عن مستويات ثقافية مختلفة ومنابع معرفية ذات أطياف شتى لدى الفنانة أمية جحا التي تمتلك آلية اختيار لافتة لعبارات التناص التي تحدث تلاقحا بين الماضي والحاضر، وتحدث كذلك تأثيرا وإثارة لدى المتلقي، وتراعي آلية اختيار عبارات النص مدى حضور عبارة التناص في ذهن المتلقي.



وقد جمعت الفنانة في لوحاتها أنواعا شتى من التناص، ويمكن تصنيف التناص في لوحاتها على النحو الآتي:-

1- التناص الديني:

تستحضر الفنانة في إحدى لوحاتها مشهدا من القرآن الكريم،إذ تصور أبرهة الحبشي الذي عزم على هدم الكعبة المشرفة ويظهر أبرهة

---

* مشرف أكاديمي في جامعة القدس المفتوحة فلسطين/ جنين.

يهوديا تميزه النجمة السداسية يركب فيلا، وطيور الأبابيل التي اتخذت أسماء الشهداء ترميه بحجارة من سجيل وتضمنت اللوحة قوله تعالى: "وأرسل عليهم طيرا أبابيل (3) ترميهم بحجارة من سجيل(4) " الفيل: ٣ - ٤ إن اختيار القصة القرآنية في سياق الانتفاضة يحمل في حناياه وظائف سياسية ونفسية، فالحجر في المشهد القرآني هدم جبروت أبرهة حينما عجز أصحاب البيت العتيق عن حمايته، والحجر في مشهد الانتفاضة أعاد للقضية الفلسطينية صدارتها في المحافل الدولية وفي الوجدان العربي والإسلامي، كما لا يخفى الإيحاء العقائدي الذي تضمنه التناص في أن التوكل على الله سبحانه وتعالى محور النصر القادم.

"إن تمركز لغة القرآن الكريم وهي تتناص وتتعالق مع لغة النص وأنساقه تظهر في جانبها المعجمي بمثابة كهرمان اللغة، أينما استقرت في النص أضاءت أرجاءه, وفتحت قراءته على توقعات دلالية بفضل تراسلاتها وإلماعاتها بين زخم الموروث ومنطقية النص الحاضر "[2].

ويغيب أحيانا النص القرآني، إذ تكتفي الفنانة بالقدرة التعبيرية للصورة لاستحضار النص الغائب فحينما عجزت أم موسى عليه السلام عن حماية طفلها من بطش فرعون أوحى لها الله سبحانه وتعالى أن تضعه في الصندوق وتقذفه في اليم ليكون في رعاية الله سبحانه وتعالى، وقد عمدت الفنانة إلى توظيف هذا المشهد القرآني حينما صورت عجز العالم عن حماية الشعب الفلسطيني من جبروت الاحتلال، فصورت فلسطين طفلا في صندوق في وسط البحر، والعالم لا يملك إلا عبارة" روح يا ولدي الله يحميك". ويستحضر هذا الثراء الدلالي قول جوليا كريستيفا: "إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة"[3].



وتوظف الفنانة الحديث الشريف لتصوير ارتباط اللاجئين بالوطن الذي أكرهوا على الخروج منه فتصور فلسطينيا لاجئا يناجي الوطن ممثلا بصورة القدس والمفتاح معلق بجانبها، بقوله:"و الله يا فلسطين إنك أحب البلاد إلي......ولولا أني أكرهت على الخروج منك لما خرجت" وقد لجأت الفنانة إلى إحداث تغيير في نص الحديث بهدف التناغم بين التناص وخصوصية الزمان والمكان الفلسطيني فقد ناجى الرسول عليه السلام مكة بقوله: "و الله إنك لأحب ارض الله إلي ولولا أن أهلك أخرجوني منك ما خرجت" حينما أكرهته قريش على الخروج منها، وتتضمن



البنية العميقة للتناص في الحديث الشريف بعدا عقائديا سياسيا،فكما عاد الرسول الكريم إلى مكة فاتحا منتصرا فان عودة اللاجئين إلى وطنهم أمر حتمي.

"إن هجرة النص من نص إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحولية، فهو ينبثق من نصه ليتكون في نص آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحول، فقد كان في ماضيه يقول شيئا، وعليه أن يقول شيئا آخر مختلفا وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه"[4].

وتقلب أمية جحا صفحات التاريخ الإسلامي لتختار أقرب الأحداث صلة بالحدث الفلسطيني، وتعقد أواصر القربى بين الماضي والحاضر حتى يغدو الحدثان حدثا واحدا وزمنا متواصلا، فها هو صوت أسماء بنت أبي بكر تخاطب جثمان ابنها "عبد اللـه بن الزبير" الذي صلبه الحجاج بقولها:"أما آن لهذا الفارس أن يترجل"، وتوظف الفنانة هذه العبارة توظيفا سياسيا لإبراز معاناة المحاصرين داخل كنيسة المهد في بيت لحم. وبهذا يصبح التناص " تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي ألغيت الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران[5].



ويبدو أن شخصية أسماء بنت أبي بكر تشغل حيزا في ثقافة الفنانة وتشكل مثيرا في اللا شعور الإبداعي لديها، فهي توظف خطاب أسماء في لوحة أخرى، حينما أجابت ابنها عبد اللـه الذي كان يخشى أن يمثل الحجاج به بعد قتله،بقولها:"وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها" ونجد النص ذاته مع تغيير كلمة (يضير) إلى (يضر) في رد الفلسطيني على مطالبة الرئيس الأمريكي "كلنتون" للفلسطينيين بتنازلات مؤلمة، فقد اختار الفلسطيني القبض على الجمر - كما يبدو في الصورة- بدلا من التنازلات المؤلمة، فلم يعد الجمر يحرق بعد أن ذاق الفلسطينيون أصناف العذاب كذلك لا يضر التمثيل بجثة عبد اللـه بعد قتله "فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرائية، وكل نص هو حتما نص متناص، ولا وجود لنص ليس متداخلا مع نصوص أخرى"[6].



2- التناص الأدبي:

تحرص الفنانة في اختيار النصوص الأدبية على شهرة النصوص المختارة وذيوعها على ألسنة الناس من جهة، وعلى تناغم النص مع الحدث المصور، والنص الأدبي في هذا السياق يختزل دلالات لا متناهية إذ يوفر للمتلقي أو المتأمل للصورة آفاقا تخيلية قادرة على استيعاب ما هو موجود في الصورة وما يمور في وجدانه وذهنه، فهدم البيوت وإغلاق الطرق وقصف الطائرات واقتلاع الأشجار والحصار الشامل، حلقات تؤدي إلى نتيجة واحدة، وهو ما اختزلته أمية جحا بعبارة " تعددت الأسباب والموت واحد " وهي شطر من قول المتنبي:



من لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد

"وهكذا يبدو (التناص) حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة"[7].

وتعمد في بعض اللوحات إلى تغيير طفيف في النص الأصلي، وذلك في لوحة مجدت فيها الحجر " وفي الليلة الظلماء ينير الحجر إذ إن النص مأخوذ من قول عنترة:



سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

ولا يخفى أن التصرف في النص الأصلي ضرورة دلالية فلو بقي الفعل الأصلي "يفتقد" لما استقامت دلالة الصورة.

ويبدو أن هذه العبارة تلح على اللاشعور الإبداعي لدى الفنانة، إذ نجدها بنصها الأصلي " وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر" في لوحة جمعت صلاح الدين الأيوبي والقدس.

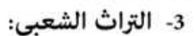
ويمكننا أن نسمي هذا التناص تناصا مركبا، إذ يحوي نصا أدبيا وآخر تاريخا إذ إن " المعطيات السابقة تقود إلى أن يغدو كل معنى مؤجلا بشكل لا نهائي، وكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقا من اختلافاتها المتواصلة، التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أن هناك بناء وهدما متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى[8].



وتوظف الفنانة النص الأدبي لإبراز جوانب من الهم الفلسطيني الداخلي وبخاصة هموم الموظفين الذين يعانون من الضائقة المالية وغياب القوانين التي تحمي حقوقهم المهنية والنقابية، ويظهر المعلم وهو يكتب على السبورة "انصفوا المعلم ووفوه التبجيلا كاد المعلم أن يكون ذليلا". والنص مقتبس من قول أحمد شوقي:

قم للمعلم وفه التبجيلا   كاد المعلم أن يكون رسولا

وتضيف الفنانة للتناص الأدبي إطارين موشحين بالحداد، أحدهما لقانون الخدمة المدنية، والآخر لقانون التأمين والمعاشات، ولم تغفل إبراز الفقر والعوز حينما أظهرت جيبيه فارغتين مقلوبتين. ولا يخفى أننا " عندما نقتطع الكلمات من سياقها اللغوي وغير اللغوي الذي قيلت فيه لندخلها في علاقة حوارية جديدة بكلمات محيطة أخرى سرعان ما تضفي عليها دلالة جديدة مغايرة وبالإضافة إلى ذلك فإننا عندما ندخل في كلامنا كلمة لشخص آخر نخلع عليها لا محالة شيئا من صوتنا"[(9)].



3- التراث الشعبي:



تحشد الفنانة عددا من مقومات التراث الشعبي لتصوير الحدث السياسي، فكسر الجرار الفخارية وراء شخص ما يدل في المعتقدات الشعبية الفلسطينية على الفرح برحيل ذلك الشخص والكراهية له، وهو ما بدا جليا في اللوحة التي يكسر الفلسطيني الجرار الفخارية وراء الإدارة الأمريكية تعبيرا عن رفض المقترحات الأمريكية المتعلقة بالقضية الفلسطينية. "وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة "[(10)].

ويبرز المثل الشعبي الفلسطيني في غير لوحة في سياق الحوار الفلسطيني الأمريكي، وهو يجسد خيبة الأمل من الموقف الأمريكي كما في حوار الرئيس الفلسطيني للإدارة الأمريكية، إذ إن رد الجانب الأمريكي على اتفاق[(13)] شباط بقولهم:"شباط ما عليه رباط" يجسد تقلبات الموقف الأمريكي وضبابيته، ومن المعروف في الثقافة الشعبية أن شهر شباط لا يثبت على حال من حيث الحالة الجوية والعوامل المناخية، وفي الذاكرة الشعبية مثل آخر "شباط الخباط ساعة شمس وساعة أمطار".



وللأغنية الشعبية وبخاصة النشيد الوطني حضور في لوحات أمية جحا، وتعمل تقنية الدمج بين نص الأغنية والصورة على إثراء نص الأغنية بدلالات جديدة لم تكن متوافرة في النص المجرد، إذ إن مكونات الصورة تتحول إلى نصوص متداخلة تؤدي وظيفة متكاملة، فالنشيد الوطني (بلادي بلادي) تصدح به الحناجر في كل حين ومن كل مكان، ولكنه يكتسب دلالات جديدة، ويشحن بمؤثرات نفسية حينما يصدر من طفل يقف بجانب سارية العلم الصاعد من بين جماجم الشهداء ودبابات الاحتلال تحكم الطوق عليه.



4- التناص الرقمي:

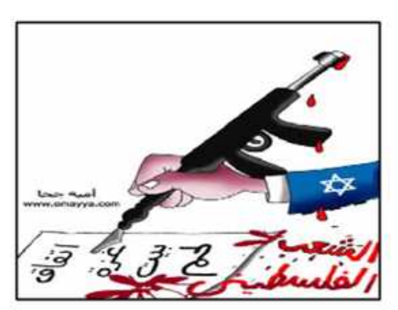
يجسد الاختيار الرقمي لدى الفنانة أمية جحا قضايا وطنية كبرى إذ إن كل رقم منها يحمل في حناياه تاريخا مشبعا بالمعاناة، ولا تقدر أية صورة أخرى على النهوض بدلالات الرقم مهما كانت تقنية الصورة فالأرقام (1948) و (1967)التي تظهر في الصورة تمثل أيقونات سياسية في أجندة التاريخ الفلسطيني وهي أيقونات مشبعة بالحزن والحسرة لذا جاءت خلفية الصورة سوداء.إذ" إن **اللون يؤثر على الذات الإنسانية ويظهر ذلك بتسارع دقات القلب وحركات الجفون وإفراز العرق واختلاف حركة النفس وهذا ناتج عن ارتباط الألوان بمعان راسبة في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضها موروث في الجنس البشري وأخرى مررنا بها في الحياة العامة. وكل واحد منا يشع بثلاثة أو أربعة ألوان رئيسية ويمنحنا هذا الاتحاد الكلي الإحساس بماهيتنا ونعرف من نحن، فلقد مثل اللون ولازال يمثل وسيلة للتعبير والوصل بين الأحاسيس والأفكار، وتبعا لذلك يترتب معرفة السمات الخاصة بكل لون ومدى تأثيره على النفس الإنسانية".**(11)



وحينما يستأثر الاختيار الرقمي بمساحة اللوحة فانه يغني عن وجود صور أخرى، وقد يتخذ الرقم نفسه شكلا فنيا ايحائيا فالرقم (54) سجل تاريخي يختزل أربعة وخمسين عاما من المعاناة وقد اتخذ الرقم (5) شكل منجل تصويرا لحصاد تلك السنوات كما أن اللون الأحمر إيحاء بدموية الحدث.



5- التناص السياسي:



تختار الفنانة عناوين ذات توتر سياسي عال، وهي عناوين ذات قدرة على تجسيد الموقف السياسي الراهن، فالبندقية التي تتحول إلى قلم إسرائيلي يكتب اتفاق غزة بيت لحم تصور مخزونا من الأحداث التراجيدية التي جرت أثناء حصار كنيسة المهد في بيت لحم، وإبعاد عدد من المحاصرين إلى غزة، والمتلقي حينما يقرأ عنوان اللوحة فإنه يشرع باسترجاع الأحداث، ومتابعة تطوراتها.



وقد يجمع التناص السياسي بين المضمون الرئيس للعنوان المختار وسياق سياسي آخر، فالمضمون الرئيس للعنوان المختار في هذه اللوحة هو بنود اتفاقية وثيقة الأسرى للوفاق الوطني، والسياق السياسي الآخر هو الفلتان الأمني الذي يعد سببا رئيسا لموت الوثيقة.و "الإعلام اليوم يتوسع كثيرا بل يتضاعف ويدخل في حياة الناس وشؤونهم أكثر من الأخبار والإعلان والترفيه، فهو أيضا يتحول إلى خدمة تعليمية وتثقيفية وبوابة حوار وتأثير وتفاعل وجزء من العمل السياسي والتجاري والثقافي[12].

ثانيا: الرمز

من التقنيات الفنية التي تجلت في الكاريكاتور الفلسطيني لدى أمية جحا الرمز الذي عبر عن الثوابت الوطنية في مسيرة النضال الفلسطيني، وقد أبدعت الفنانة في اختيار أكثر الرموز نبضا في الوجدان الفلسطيني بحيث تؤدي رؤية الصورة الرمزية إلى إثارة ذهن المتلقي للقضايا التي يختزلها الرمز يقول الشاعر الإيرلندي وليم بتر ييتس: "إننا بحاجة إلى الرمز الذي هو التعبير الوحيد عن خلاصة الحقيقة اللامرئية"[13].



ويمكننا رصد أبرز الرموز في الإبداع الكاريكاتوري على النحو الآتي:-

1- المفتاح:

ما زال كثير من اللاجئين الفلسطينيين يحتفظون بمفاتيح بيوتهم التي أكرهوا على الخروج منها في نكبة 1948 ونكسة

1967، ونشاهد في كثير من الأحيان فلسطينيين يقبضون على مفاتيح بيوتهم عبر شاشات القنوات الفضائية في بعض المناسبات وذلك في مخيمات الشتات الفلسطيني تعبيرا عن رفضهم لسياسة التوطين، وتصميما على حق العودة.

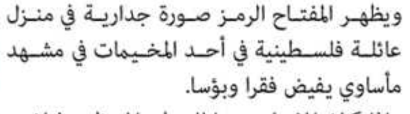
ولم يعد اللاجئون إلى الوطن على الرغم من مرور أربعة وخمسين عاما على النكبة، لذا أصبح المفتاح الرمز إرثا، تتوارثه الأجيال تمسكا بحق العودة، فالأب الفلسطيني - كما يظهر في الصورة - لا يجد شيئا يورثه سوى المفتاح، ونلاحظ اللمسة الفنية الإيحائية في حلقة المفتاح التي اتخذت شكل قلب تعبيرا عن ارتباط الفلسطيني بحقه في العودة إلى الوطن.



وإذا كان الإرث قد تحقق في سياق الموت على فراش المرض في اللوحة السابقة، فإن المفتاح الرمز إرث كذلك في سياق المقاومة والمعركة، فالمفتاح الذي يسقط من يد الأب الشهيد يتلقفه الابن المقاوم استكمالا لمسيرة العودة.



وتجسيدا لاعتزاز الفلسطيني بالمفتاح الرمز فقد ظهر قلادة تتدلى على الصدر في أكثر من لوحة، وتعليق المفتاح في الرقبة كان مظهرا اجتماعيا سائدا في كثير من الأماكن الفلسطينية، وبخاصة مفاتيح الخزائن التي تحوي مدخرات أصحابها، فالمفتاح حول العنق دلالة على الحرص عليه كما أن العودة إلى الوطن أغلى ما يملك اللاجئون. ويبدو التصميم على العودة جليا في اللوحة وذلك من خلال نبات الصبار الذي نبت من رأس اللاجئ من طول الانتظار.



ويظهر المفتاح الرمز صورة جدارية في منزل عائلة فلسطينية في أحد المخيمات في مشهد مأساوي يفيض فقرا وبؤسا.



وإذا كان المفتاح رمزا للوطن المنتظر، فإن بعض اللوحات تجسد المفتاح وطنا، إذ تعمد الفنانة إلى تفريغ فوهة المفتاح لتحوله إلى ملجأ تأوي إليه عائلة فلسطينية وذلك تعبيرا عن ديمومة الرحيل واستمرارية التشتت من مكان إلى مكان. فالرمز " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته[14].

وتعمد الفنانة إلى تشكيل جسم المفتاح من أجساد اللاجئين إذ تتحول قضية اللاجئين في هذا التشكيل من مشكلة إنسانية وفق بعض الرؤى السياسية إلى قضية وجود تضرب جذورها في أعماق الوطن.

ويتحول المفتاح من مستوى الرمز الإيحائي إلى الرمز المقاوم إذ يظهر المفتاح جبارا يتغلب على دبابة الاحتلال. وما هذه القدرة الخارقة للمفتاح إلا تجسيدا للإرادة والعزيمة التي يتسلح بها الفلسطيني ومن الرمز المقاوم يتحول إلى رمز نفسي يتكئ عليه

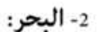
اللاجئ ويتخذه مصدر قوة وثبات للتغلب على تتابع الويلات، فها هو العجوز الفلسطيني يتخذ من المفتاح عكازا يتكئ عليه حاملا الوطن على ظهره الذي حنته



الأحداث التاريخية الجسام من وعد بلفور إلى النكبة إلى النكسة.

ويتحول المفتاح الرمز إلى مجداف لسفينة العودة التي طال انتظار الفلسطيني لإبحارها، وهي عودة محفوفة بالمخاطر، وتقف في طريقها عقبات تمثلت في اللوحة بالحوت الإسرائيلي الذي يهاجم سفينة العودة.





2- **البحر:**

يشكل البحر مساحة مضيئة في الذاكرة الفلسطينية وبخاصة اللاجئين الذين أجبروا على الرحيل عبر البحر من سكان الساحل الفلسطيني. فالبحر حافظة للحكايات التي يرويها الأجداد للأحفاد عن تفاصيل المعاناة التي ما زالت بصماتها ماثلة في وجدانهم.

وتوظف الفنانة أمية جحا الموروث البحري لإبراز الأبعاد السياسية للقضية الفلسطينية، إذ يبدو في اللوحة الفلسطيني وهو



يمخر عباب البحر في قاربه الصغير في جو عاصف يهدد حياته، وما العواصف الأمريكية والأوروبية إلا مواقف سياسية تعصف بالقضية الفلسطينية، ولا يخفى أن الخوف والخطر في سياق اللوحة البحرية مستوحى من الموروث البحري للاجئين في زمن النكبة.

وتوجه الفنانة رمزية الخطر والخوف للبحر نحو الآخر، فنجد غزة تتحول إلى بحر يبتلع الاحتلال وفي هذا التحول تصوير لفاعلية المقاومة وصمودها في غزة من جهة، ونقل المكنون النفسي للبحر من الذات إلى الآخر.

وللبحر طاقة تصويرية تتوزع على الأنا والآخر، فتارة نراه حاملا مصورا للهم الفلسطيني، وتارة نراه



رمزا للآخر يدمر الأنا الفلسطيني، كما في اللوحة التي تصور الاستيطان بحرا هائجا يكاد يبتلع فلسطين وما حمامة السلام التي تحلق في سماء اللوحة إلا مفارقة صارخة ؛ فالمستوطنات تبتلع فلسطين على الرغم من جولات المفاوضات التي لا حصر لها.

وتتصف رمزية البحر بخاصية التوليد إذ ينتج عن البحر الرمز رمز آخر، إذ يصبح البحر مساحة صيد لإظهار المفارقة السياسية، فمياه البحر تمثل اتفاق (way river)، وتبدو صنارة الإسرائيلي وقد أنتجت صيدا وفيرا، في حين لم تخرج صنارة الفلسطيني شيئا سوى نجمة داوود السداسية.





3- **الحجر:**

لم يقم الحجر بوظيفة في التاريخ البشري كالوظيفة التي أداها في الانتفاضة الفلسطينية وبخاصة الانتفاضة الأولى (1987). إذ كان سلاحا بدائيا فاعلا أعاد مؤشر ساعة الحدث الدولي إلى القضية الفلسطينية، فهو قوة هائلة تكسر قيود الاحتلال كما يبدو في اللوحة، وما كسر القيد أو السلاسل إلا تجسيد للمواجهة بين الحجر وآلة الحرب الإسرائيلية.



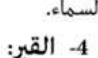
ونجد الحجر رمزا مقترنا بالصمود والشموخ والإباء في إبداع اللاشعور لدى أمية جحا، فهي تجمع بين الحجر الرمز والإنسان الفلسطيني الذي تحول إلى شجرة تضرب جذورها في أعماق الأرض، وهـو غير آبـه بالقنابـل التـي تنهمر عليه ولسان حاله يصرخ:"عش حرا أو مت كالأشجار وقوفا".

وتبرز ظاهرة الأنسنة في رمزية الحجر، إذ يظهر الحجر إنسانا ناطقا في لوحة يظهر فيها حجران يمثلان الانتفاضة الأولى والثانية من خلال التحديد الزمني المنقوش عليها. ويتضمن القول الصادر من الحجر الأول " إوعى تكرر مأساتي ويخلوك مجرد ذكرى " بعدا سياسيا، كما ظهر الحجر الثاني أكبر حجما من الحجر الأول ؛ لأن فعاليات الانتفاضة الثانية ووسائل المقاومة فيها وأبعادها السياسية أكبر حجما من الأولى.

ويمكن تصنيف الحجر الرمز الذي بدا كف يد يرفع شارة النصر في ظاهرة الأنسنة أو تشخيص الجماد، ونلاحظ أن الشظايا المتطايرة من الحجر الرمز بفعل القنابل الإسرائيلية قد تحولت إلى أحجار رمزية ترفع هي الأخرى شارة النصر تجسيدا لمقولة:"إن الضربة التي لا تميتني تزيدني قوة".



ويتخذ الحجر الرمز بعدا دينيا في مواجهة أول المؤامرات الدولية على فلسطين، فهو قوة سماوية تدمر وعد بلفور الذي اتخذ صورة صاروخ إسرائيلي. وقد اتسمت اللوحة بلمسة لغوية فنية حينما جانست بين عبارة "وعد بلفور" وعبارة " وعد السماء.



4- القبر:

تتجاوز رمزية القبر الدلالة المألوفة وهي الموت والحزن إلى دلالات يقتضيها السياق الفلسطيني، إذ يظهر القبر الرمز مؤرخا لأبرز الأحداث دموية في فلسطين، إذ يؤرخ الشاهد الأول للقبر لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 1990 ويؤرخ الثاني لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 2000، ولا تخفى دلالة جمع المجزرتين في قبر واحد، كما لا تخفى رمزية شقائق النعمان لشهداء المجزرتين.



وينتقل القبر الرمز من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية حينما يقرع طبل الأسرى بين أبرز مؤسسات المجتمع الدولي التي ينبغي أن تقوم بدورها تجاه قضية الأسرى في جانبيها الإنساني والسياسي.

وتلجأ الفنانة إلى أنسنة القبر لتصوير آلام الأمهات الثكالى وسماع أرواح الشهداء الذين ينعمون في جنات الخلود، فاللوحة تجمع بين الحضور والغياب، أو بين آلام الدنيا وفرح الآخرة وذلك أن "**الرسم مجموعة من الشحنات يفرغها الفنان على الورق وترافقها موسيقاه مع نزيف داخلي وخارجي من خلاله يجد أنه أعطى ما يريد من خلال رسوماته وإبداعه**"[15].

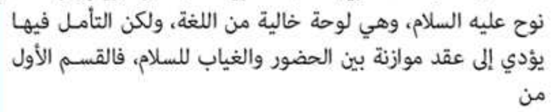
5- الطير:



يكتسب الطير وبخاصة الحمامة البيضاء بعدا إنسانيا، إذ يتخطى حدود الجغرافيا واختلاف الأجناس فهو يرمز إلى السلام والحرية. وهو عنوان إنساني والرمز هو "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[16].

ولكن هذه الخصوصية العالمية تتحول إلى خصوصية فلسطينية حينما نرى حمائم السلام سجينة باكية تعبيرا عن غياب السلام في فلسطين ولأن دلالة الرمز تكتسب توافقا إنسانيا عالميا فقد خلت اللوحة من عنصر اللغة فمشاهدة اللوحة تكفي لقراءة الدلالات الكامنة فيها "فالكاريكاتور عندما نجده من دون تعليق، يأخذ منا وقتا للتأمل نظرا لأنه مشحون بأفكار إنسانية، وذو بعد جمالي وغير مرتبط باللحظة أو بالزمن أو بالظرف إطلاقا"[17].

وتحمل العلاقة بين الحمامة البيضاء وغصن الزيتون بعدا تاريخيا دينيا إذ يرتبطان بقصة الطوفان وسفينة



نوح عليه السلام، وهي لوحة خالية من اللغة، ولكن التأمل فيها يؤدي إلى عقد موازنة بين الحضور والغياب للسلام، فالقسم الأول من



اللوحة يصور حالة السلام الغائب، والقسم الثاني يمثل حالة السلام الحاضر. إذ يبدو غصن الزيتون أخضر يانعا وحدقة الحمامة تفيض أملا وفرحا وذلك في القسم الأول، ويبدو غصن الزيتون جافا ذاويا والحمامة باكية وذلك في القسم الثاني.

وتجسيدا للبعد الإنساني الأممي للحمامة الرمز، تظهر الحمامة قتيلة لم تحمها الخوذة الزرقاء ولا الدرع الأزرق لراعي السلام، فاللوحة ترمز لدلالة مركبة، إذ تدل على حالة السلام في فلسطين، وتدل على الاعتداء على الشرعية الدولية والاستهانة بها.



وترمز إلى خطاب السلام النفعي، حينما يستغل الحديث عن السلام لمآرب حزبية، فتصبح حمامة السلام كرة يتقاذفها أقطاب السياسة وبخاصة في سياق الانتخابات الحزبية كما يظهر في اللوحة التي تصور مصير السلام في صراع الانتخابات الإسرائيلية.

وتوظف الفنانة رمزية الطير لإبراز ثنائية ضدية بين حمامة السلام والغراب الذي يرمز للتشاؤم والبؤس والشر في الوعي الجماعي، وتعمد الفنانة إلى تخصيص عمومية الرمز، فتصور حمائم السلام الموشحة بالكوفية الفلسطينية رمزا للعودة إلى الوطن، وتصور الغربان على الساحل الفلسطيني في حالة رفض ودهشة.





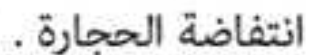
ولأن العلاقة في الوعي الجمعي بين الحمائم والغربان علاقة تنافر وتضاد، فقد أظهرت اللوحة الأغربة وهي تفترس حمامة السلام وقد خلت اللوحة من اللغة لأن الثراء الدلالي وشفافية الرمز لا يقتضيان وجود وسيلة توضيحية.

6- الطفولة:

يشغل الطفل مساحة واسعة في لوحات أمية جحا، ويؤدي وظيفة سياسية تفوق مستواه العمري، إذ يظهـر سفيرا للسلام ومحاورا للآخر، ويختلف خطاب الطفولة باختلاف المخاطب، فحينما يخاطب الطفل الإدارة الأمريكية فان موضوع الخطاب الطفولي يكون الأب الأسير وفي تخصيص موضوع الخطاب وخزة ضمير من طفل محروم مـن أبيه إلى راعي السلام وراعي حقوق الإنسان الذي عجز عن تحقيق أبسط حقوق الطفولة.



وحيـنما يخاطـب الطفـل جنـود الاحـتلال فـإن موضـوع الخطـاب الطفـولي يتخـذ أبعـادا سياسـية ونضـالية، وتتصـف لغة الحوار فيه بالقوة والتهديد، كما يبدو في اللوحـة إذ يقـدم الطفـل لجندي الاحـتلال معادلـة رياضـية؛ مفاوضـات - تحريـر الأسرى = مواجهة مستمرة، ونلاحظ الطفل يخفي الحجر وراء ظهره، وعلاقة الطفل بالحجر علاقة واقعية لأن الطفـل يشـكل محـورا رئيسـيا في انتفاضة الحجارة .





ويتحول سفراء السلام إلى ضـحايا حـرب عميـاء، لا تفـرق بـين مقـاوم وطفـل، وتختـار الفنانـة أقـل المسـتويات العمريـة للأطفـال الشهداء فكلما كان الشهيد صغير السن كان أكثر إثـارة وتـأثيرا، لأن مشهد الطفولة ذو بعد إنساني بصرف النظـر عـن سـياق المواجهـات التي سقط فيهـا الطفل الشهيد، وتختار الفنانة أسماء أطفـال شـهداء - كما في اللوحة السابقة، إذ تبدو الطفلة الشـهيدة - إيمـان حجـو - ملاكا يرفرف بجناحيه على طفل جريح باك، وقد أضحت إيمان حجـو في الوجدان الإنساني رمزا للأطفال الشهداء،كما كان من قبلها - محمد الدرة - الذي استشهد في أحضان والده الذي عجز عن حمايته من رصاص الاحتلال. وقد اختارت الفنانة الصورة الفوتوغرافية الحقيقية لأنها تشتمل على مثيرات إنسـانية قلـما تتـوافر في لوحـة كاريكاتوريـة، ومـن المعلـوم أن هـذه الصورة الفوتوغرافية قد أحدثت زلزالا في الإعلام الدولي وسببت حرجا غير مسبوق لمنظمات حقوق الإنسان.



يسوق الأستاذ محمد حسنين هيكل مثالا على قوة الصورة، في هذا العصر، بدلا من قوة الدبابة، بصورة الشهيد الطفل محمد الدرة وهو يموت محاصرا بالنار في حضن أبيه " ان صـورة الـدرة ومثيلاتهـا من الصور زادت تعاطف الرأي العام في أوربا من ثلاثـين إلى خمسـين بالمئة، وفي الولايات المتحدة من واحد إلى

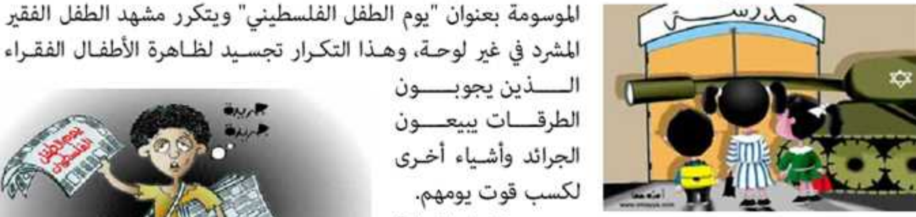


عشرة في المئة"[18] وقد أضافت الفنانة لمسات نصية وفنية، إذ ظهر نص الاستغاثة (واعرباه)، ورسم أزيز الرصاص كلمة "السلام" على الجدار لإبراز المفارقة بين السلام المزعوم والواقع الدموي.

وتتخذ الطفولة في سياق الحرب شكلا آخر حينما يظهر طفل يكتب بفمه بعد بتر يده وإصابة الأخرى. كما تبرز لوحات أخرى الجانب النفسي لدى الأطفال الذين يعانون من الخوف والهلع من تهديد الطائرات الحربية وضجيج الصواريخ أثناء القصف. وتعتني الفنانة بإبراز الحقوق المدنية للطفل الفلسطيني، وبخاصة غياب الحق في التعليم، إذ تبدو في اللوحة دبابة إسرائيلية تغلق مدرسة للأطفال الذين يقفون واجمين حائرين عاجزين أمام مدرستهم.



وتحرص الفنانة على إبراز عنصر المفارقة في سياق تصوير حقوق الطفل الفلسطيني، إذ يبدو الطفل فقيرا مشردا يبيع الجرائد



الموسومة بعنوان "يوم الطفل الفلسطيني" ويتكرر مشهد الطفل الفقير المشرد في غير لوحة، وهذا التكرار تجسيد لظاهرة الأطفال الفقراء الذين يجوبون الطرقات يبيعون الجرائد وأشياء أخرى لكسب قوت يومهم.



وتختار الفنانة المناسبات الاجتماعية لتصوير حرمان الأطفال وبؤسهم، وبخاصة يوم العيد الذي ينبغي أن يكون عنوانا للفرح الطفولي، ولكنه يظهر مصبوغا بالدم.





وتستثمر الفنانة يوم العيد لتشكيل لوحة مركبة، لتصوير الضائقة الاقتصادية التي تسبب عجزا للكبار عن تقديم ما يعرف بـ "العيدية" كما تصور اللوحة حرمان الأطفال في عيدهم.

6- المرأة:



يجمع الإبداع الكاريكاتوري لدى (أمية جحا) بين المرأة الواقعية، والمرأة الرمز، ومن اللوحات التي تصور الصنف الأول، امرأة قلقة خائفة على أسرتها من قصف الطائرات بعد أن سمعت هديره، وتحرص الفنانة في هذا الصنف من اللوحات على إبراز اللهجة الفلسطينية على لسان المرأة (الزوجة):"قوم يا أبو عايد فز الطيارات الإسرائيلية بتحوم الظاهر بدها تقصف" ويرد الزوج عليها:"يا ولية اطفي هاللمبة ونامي ما بشيل الروح إلا اللي خلقها ". واللهجة في اللوحة تعزز الحضور الواقعي للمرأة" ومن المعروف أن اللهجة والطريقة الخاصة تميز المستعمل وتشي بانتمائه لجماعة خاصة .وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي"[19].



ومن اللوحات التي تصور الصنف الثاني امرأة يشكل جسدها خريطة الوطن، فتظهر بزيها الأسود وبعينيها الباكيتين تعبيرا عن الحزن المطلق، ولكنها تحمل وردة حمراء رمزا للغد الآتي.

وتتحول المرأة الرمز من الدلالة العامة إلى الدلالة الخاصة، إذ تظهر بزي شعبي يمثل مدينة بيت لحم، ومن المعلوم أن لكل مدينة فلسطينية زيا خاصا بها، يعكس انتماء جغرافيا.

ثالثا: ظاهرة الموازنة (الثنائيات الضدية):

اتخذت الفنانة من الموازنة وسيلة لإبراز الثنائيات الضدية في الجانبين السياسي والاجتماعي، وتدرك الفنانة أن اللوحة التي تشتمل على علاقة ضدية هي أكثر تأثيرا وإثارة للمتلقي، كما أن العلاقة الضدية أكثر قدرة على النهوض بوظيفة اللوحة. وقد أدت اللوحات التي اشتملت على ثنائيات ضدية الوظائف الآتية:-



1- الكشف عن سياسة التفرقة العنصرية

يكشف عدد من اللوحات عن سياسة متعمدة تقوم على التمييز العنصري بين اليهودي والفلسطيني، إذ يظهر اليهودي في سياق المسموح ويظهر الفلسطيني في سياق الممنوع، كما تصور اللوحة أن سجينا إسرائيليا سمح له بزيارة زوج ابنة خالته لمدة ثلاثة أيام (ولا تخفى السخرية هنا من بعد القرابة)، في حين

يمنع السجين الفلسطيني من إلقاء نظرة الوداع على جثمان والده، والموازنة هنا لا تقتصر على ثنائية المسموح والممنوع وإنما تشمل لغة الخطاب، فاليهودي يخاطب المسؤولين بلغة الإملاء، والفلسطيني يخاطب بلغة الرجاء، وتشمل المدة الزمنية للإجازة، فاليهودي يطلب ثلاثة أيام، والفلسطيني يطلب إلقاء نظرة وداع، وكذلك تبرز الثنائية في علاقة القرابة، فاليهودي يريد زيارة زوج ابنة خالته، والفلسطيني يرجو رؤية جثمان والده لحظة واحدة.

وتتجلى التفرقة العنصرية في سياق الصراع، فالمستوطن اليهودي الذي قتل فلسطينيا حر طليق يتقلد وشاحا تقديرا لجريمته وهو مغتصب الأرض، والفلسطيني الذي جرح مستوطنا مثقل بالقيود والسلاسل وهو صاحب الأرض.



وتمتد التفرقة العنصرية إلى الحقوق المدنية، فالمستوطنات الإسرائيلية تزرع في الأرض الفلسطينية بلا ترخيص، وبيت الفلسطيني على أرضه يهدم بحجة عدم الترخيص" وإذا كان الفن محركا أساسيا لوعي الجماهير وتطوير ثقافتها ومعتقداتها يبقى فن الكاريكاتير الشعلة المضيئة التي تعطي للأجيال الواقع المعيش من خلال المعاناة اليومية، وترافقهم عبر مسيرة وعي لا تنتهي... وإذا كان المسرح أبا الفنون ففن الكاريكاتور لا يقل شأنا عنه... [20].



وما أقسى أن تمتد التفرقة العنصرية إلى الطفولة، حينما ينام الطفل الإسرائيلي آمنا منعما حالما، في حين ينام الطفل الفلسطيني على أنقاض بيته خائفا متعبا مشردا.

وقد لا تكفي مشاعر الاستغراب والدهشة حينما نشاهد طفلا يهوديا يلهو ويمرح في حدائق بيت المقدس، في حين أن باب الحديقة موصد أمام الطفل الفلسطيني، وما يجعل اللوحة تفيض توترا واستهجانا أن اسم الحديقة هو "هشالوم" أي: السلام. وقد كتبت (أمية جحا) عن واقع الطفل الفلسطيني من خلال تجربة ذاتية مع ابنتها وذلك بقولها: "يوم الخميس هو اليوم الذي أصحب فيه ابنتي نور (أربع سنوات) إلى البحر، فلا متنزهات و لا ملاهي للأطفال تتسع لأطفال منطقة أكبر كثافة سكانية في العالم (قطاع غزة)، أو بالأحرى إسرائيل فرضت عدم اللعب



والتنزه على أطفال فلسطين. حتى البحر يـا نـور مـا عـاد مكانا رحبا ولن نجد عنده شاطئ الأمان"[21].

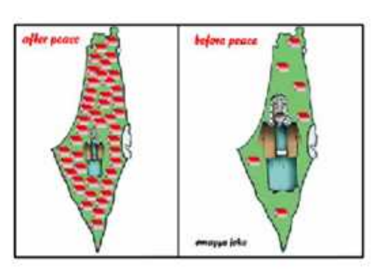
2- إبراز ازدواجية السياسة الأمريكية:

لا يحتاج الانحياز الأمريكي لإسرائيل إلى محلل سياسي بارع، فقد بات أمرا مكشوفا تعجز لغة الدبلوماسية عن إخفائـه، ولهـذا لا غرابة أن نرى الوسيط الأمريكي الذي يرعى الاتفاق عـلى وقـف إطلاق النار وهو يسـد فوهـة المـدفع الفلسـطيني، ويـترك فوهـة المدفع الإسرائيلي حرة طليقة!

وتعمد الفنانة إلى اختيار بارع، حينما توظف تمثال الحريـة لإبراز ازدواجية السياسة الأمريكية، فيد من التمثـال تخنـق طفـلا فلسـطينيا ينـزف دمـا، واليـد الأخـرى تحتضـن رمـوز السياسـة الإسرائيليـة بعنايـة وحنـان "يتعـرض موقـع الفنانـة العربيـة الفلسـطينية (أميـة جحـا)



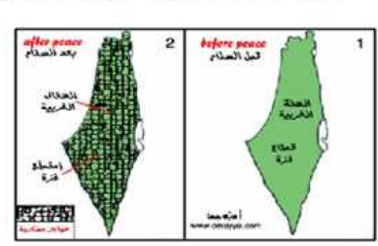
رسامة الكاريكاتور على شبكة الإنترنت إلى مضايقات ورسائل تهديد ووعيد بالقتل وإلى ما هنالك من عبارات تكنولوجيا القهـر والإرهـاب الـدولي مـن أفـراد ومؤسسـات تنتمـي إلى العـالم ((المتحضرـ!!)) وتـدعي الديمقراطيـة والحفـاظ عـلى الحريـات الفرديـة والفكريـة وحقـوق الإنسان"[22].



3- تعرية عملية السلام.

تظهر اللوحة المفارقة في عملية السلام، فالشجرة التـي تجسـد السـلام يانعـة مثمـرة في الجانـب الإسرائـيلي، وهـي يابسـة جافـة في الجانب الفلسطيني، وقد تحولـت إلى أفـاعي تهـم بالانقضـاض عـلى الفلسطيني.

وتوظف الفنانة ثنائية القبلية والبعدية لإبراز مثالب عملي السلام، فقد كانت المستوطنات في فلسطين قليلة قبـل انطـلاق عمليـة السـلام، وبعـد عمليـة السـلام ابتلعـت المستوطنات فلسطين كلها.



وكذلك كانت فلسطين خالية من الحواجز العسكرية قبل عملية السلام، وأصبحت الحواجز العسكرية بعد عملية السلام كالأخطبوط يمتد في كل مكان.

هوامش البحث

1- الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م ص 73.

2 - عميش، عبد القادر: اشتغال النص ضمن إسلامية النص. حوليات التراث، مجلة دورية تصدرها كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم العدد 2 سبتمبر 2004 ص 168.

3 - منصور، فؤاد: حوار مع جوليا كريستيفا. مجلة الفكر العربي، عدد 18/ 1982 بيروت ص122.

4 - الموسى، خليل:قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. ص 54.

5 - عزام، محمد النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب 2001 ص 29.

6 - الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. ص 134.

7 - عزام، محمد: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. ص 37.

8 - سعد الله، محمد سالم: فلسفة التفكيك عند دريدا. مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 417 كانون الثاني 2006.

9 - فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، 1978، ص 91.

10 - عزام، محمد: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. ص 28.

11- الشاهر، عبد الله: الأثر النفسي للون. الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 379 تشرين الثاني 2000.

12 - غرايبة، إبراهيم: مستقبل الكاريكاتير الصحفي. جريدة الغد الأردنية، 30 كانون أول 2005.

13 - حجازي، طلال: وليم بتر ييتس شاعر الرؤيا. مجلة أفكار ع 6 1966 ص 65.

14 - ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، بيروت، ب، ت،ص .153

15 - فطوم، غادة فاضل: فلسطين في ذاكرة الفنان معتز علي. مجلة الموقف الأدبي العدد2006419

16 - جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 97، ص90.

17 - العابد، محمد : الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفساد. جريدة (الزمان) العدد 1342 التاريخ 2002 - 10 - 19/20.

18 - هيكل، محمد حسنين: نهايات طرق: العربي التائه. الشركة المصرية للنشر العربي والدولي -ط1 2002. ص 198 -199.

19 - فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، 1978، ص 92 .

20 - فطوم، غادة فاضل: الفنان معتز علي: فلسطين دائما في الذاكرة والبال.. والنبض. جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1003 تاريخ 22/4/2006.

21 - جحا، أمية: دبابيس. مجلة عود البند. العدد الثالث، 8 آب 2006.

22 - أبو راشد، عبد الله: رسامة الكاريكاتور العربية (أمية جحا): أبجدية التمسك بالحقوق جريدة الأسبوع الأدبي العدد 781، 27\ 10 \ 2001.

مراجع البحث

1 - جحا، أمية: دبابيس. مجلة عود البند. العدد الثالث، 8 آب 2006.

2 - جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 97.

3 - حجازي، طلال: وليم بتر ييتس شاعر الرؤيا. مجلة أفكار ع 6، 1966.

4 - أبو راشد، عبد اللـه: رسامة الكاريكاتير العربية (أمية جحا): أبجدية التمسك بالحقوق **جريدة الأسبوع** الأدبي العدد 781، 27\ 10 \ 2001.

5 - سعد اللـه، محمد سالم: فلسفة التفكيك عند دريـدا. **مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد** 417 **كانون الثاني** 2006.

6- الشاهر، عبد اللـه: الأثر النفسي للون. الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 379 تشرين الثاني 2002.

7- العابد، محمد: الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفساد. جريدة (الزمان) العدد 1342 التاريخ 2002 - 10 - 19/20.

8- عزام، محمد النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب 2001.

9- عميش، عبد القادر: اشتغال النص ضمن إسلامية النص. حوليات التراث، مجلة دورية تصدرها كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم العدد 2 سبتمبر 2004.

10 - غرايبة، إبراهيم: مستقبل الكاريكاتير الصحفي. جريدة الغد الأردنية، 30 كانون أول 2005.

11- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، 1978.

12- فطوم، غادة فاضل: فلسطين في ذاكرة الفنان معتز علي. مجلة الموقف الأدبي العدد 419 2006.

13- فطوم، غادة فاضل: الفنان معتز علي: فلسطين دائما في الذاكرة والبال.. والنبض. جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1003 تاريخ 22/4/2006.

4- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، بيروت، ب. ت.

5- الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

16- هيكل، محمد حسنين: نهايات طرق: العربي التائه. الشركة المصرية للنشر العربي والدولي - ط1 2002.

لوحة الغلاف بين الصوري واللساني
قراءة في (سيرة بئر)[1]

د. عشتار داود *

ينفرد العنوان الرئيس – عادةً – بتحقق فضائي مميز، من خلال اندراجه ضمن مكونات لوحة غلاف، التي أسبغت عليه خصوصية مكانية، كما أسبغ عليها هو خصوصية زمانية، بحكم صياغته اللغوية. لهذا كانت مقاربة لوحة غلاف تختلف إجرائيا عن مقاربة أية لوحة تقتصر على الرسم في تشكيلها، ولهذا – كذلك – ليس من الممكن التوكؤ كلياً على آليات تلقي الرسم في تقصي لوحة الغلاف، دونما أدنى إلتفات إلى تلك المصاهرة بين نظامين تواصليين مختلفين، أحدهما: لساني، والآخر: صوري أيقوني. ومن هنا كان لابد من الاستعانة بالصورة المرسومة في قراءة الصورة المكتوبة، كالاستعانة بالمكتوبة في قراءة المرسومة، على حد سواء. فثمة عملية تضايف متبادلة بين الطرفين، عبر شيفرة خاصة "تأخذ لها موقعا هاما على مفترق الطريق بين اللساني والأيقوني"[2] ليكونا معاً، كلاً نصياً واحداً، يضطلع بالمهام التعريفية للنصوص، لا بوصفه رأس الديوان، وعتبته الأولى وحسب، وإنما أهمها كماً ونوعاً كذلك، نظراً للمساحة الرحبة التي يشغلها أولاً، ولاختزال كل النصوص في صفحة واحدة، هي صفحة الغلاف ثانياً، نظرا لطابعها البصري، انطلاقاً من مبدأ "أن ترى يعني أن تختصر"[3]، مما يحيل تلك النصوص إلى نص أكبر واحد، يدور حول الثيمة المشبع بها الغلاف، لهذا كان الغلاف بتحققه المنفرد يوازي تلك النصوص جميعاً، بوصفه واجهتها، التي تسبغ عليها هويتها، من خلال تهيئة القارئ وتوجيه قراءته. لذلك كان الغلاف لدى جينيت أحد الموازيات النصية[4].

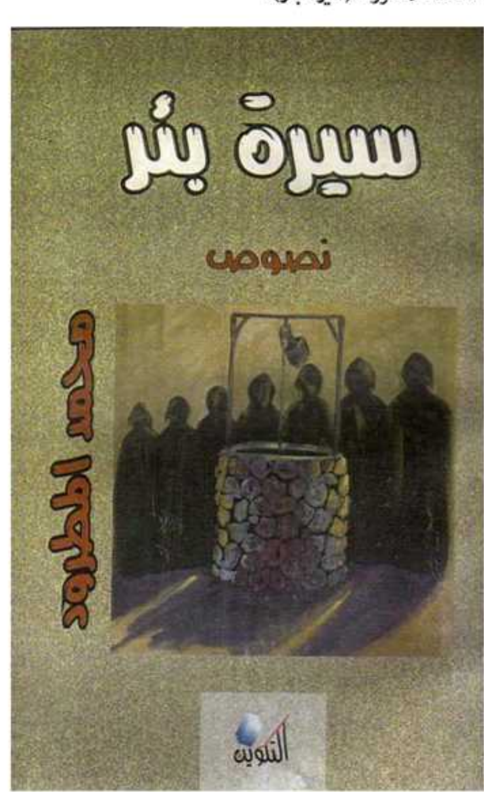
وإذا ما أخذنا ذاك التضايف الزمكاني بين الكتابة والرسم في لوحة الغلاف، فلابد من تعديل ما سيطرأ على قراءتنا، لا للنصوص فحسب، وإنما للعنوان كذلك، نتيجة تلك الكينونة المزدوجة، إذ إن تأويل عنوان رئيس يتقدم ديواناً موشحاً بلوحة غلاف، يختلف عن تلقي عنوان ديوان لا تتقدمه أية لوحة، لأن الأخير مفتقر كلياً إلى قصائد الديوان، أما الأول فثمة موجه دلالي يسبق الشروع بقراءة النصوص فيه، هو تلك اللوحة التي تختزل القراءة في بؤرة معينة، لأنها تمثل بحد ذاتها قراءة ما للنص، عبر تمثلها تأويل الرسام له، "وهذا ما يساهم على تمكين القارئ/ الناظر من التعرف المسبق إلى عوالم [النص] وأجوائه العامة"[5]. وكل ذلك ناجم من كون الصورة أبسط إدراكياً من الكتابة، وهو ما يفسر ظهور الكتابة المحاكية للصور قديماً قبل الكتابة التي تعتمد الرموز الصورية، ولذلك كانت الوسيلة الأولى لتعلم الكتابة لدى الطفل، هي محاكاة الصور، فإن عمليـة الإدراك تقترن بالتشكل الصوري المكاني، لما هو زماني تتابعي، كما يحدث في ترجمة لوحة الغلاف للنص أو النصوص

(*) كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل العراق.

المغلفة فـ "الصورة أكثر التصاقا بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير عنه، لأنها تتميز بجانب مادي ملموس، على خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لا تمت بصلة إلى الشيء الذي تشير إليه"[6]. كما أن الرسم مكاني ارتهاني من الممكن رصد أي جزء من أجزائه قبل أو بعد الآخر، دون أن يتأثر التلقي، لكن المهم أن يحافظ على موضعته المكانية تلك.

لهذا كانت الجدلية المتحققة جراء تقدم لوحة الغلاف لنصوص تحقق انتماءها للجنس الشعري لا سواه أكثر احتداماً، وعبر الكينونة الرسم - شعرية، فالشعر يكثف اللغة، وما بين السطور أعمق مما عليها. فهو ينهل من اللغة طابعها الزماني التتابعي، فلكل كلمة وسطر موقعه الدقيق، الذي ستؤثر خلخلة ترتيبه قرائياً في تأويله.

إذن كل منهما مكاني في تموضعه، أو من حيث الكينونة النصية، لا من حيث التلقي، إذ لا يفترض في تلقي الرسم، ما يفترض في الشعر، فتلقي الأول أكثر حرية، لأنه لا يلتزم تسلسلاً معيناً. وهذا بالضبط ما تم إقراره في نظرية المحاكاة لأرسطو، "فإذا كان الرسام يعكس لنا عالم المثل في عالم الصور، فإن الشاعر يصدر عن عالم الصورة، لا عالـم المثال، فيكون هذا بعيدا عن الحقيقة خطوتان، بينما الرسام بعيد عنها خطوة واحدة"[7]. وهذا ما نسعى إلى مقاربته في لوحة غلاف ديوان محمد المطرود **(سيرة بئر)**:



تتكون لوحة الغلاف قيد الرصد من تراكب صوري للوحتين على بعض، إحداهما شغلت الغلاف كله بوجهيه الأمامي والخلفي، واقتصرت في تكوينها على حبات الرمال الموشحة بالكتابة المؤلفة من عنوان الديوان واسم الشاعر.. من الأمام، وعدة أسطر من الشعر على ظهره.

أما اللوحة الثانية فهي اللوحة التي توسطت الغلاف الأمامي للديوان المؤلفة من كتلتين ملقاتين في فراغ هما البئر، والرجال المتراصين خلفها. غير أن ذهن القارئ ينصرف بدءاً إلى هذه اللوحة الداخلية، نتيجة الطاقة التمويهية العالية الناجمة من غياب المعالم في الصورة الإطارية الكبرى أولاً، ووجود لوحة داخلية واضحة المعالم ملصقة عليها ثانياً، وتوظيف الكتابة في اللوحة الإطارية ثالثاً، الأمر الذي جعلها تبدو فضاءً كتابياً خارج حدود الصورة. ونظراً للقدرة التوجيهية العالية للصورة في تقصي المكتوب، لا العكس، كان من الأدعى انطلاق التحليل من الصورة التي تفتقر الكتابة، للوصول من خلالها إلى صورة العنوان واسم المؤلف الإطارية، التي شكلت أرضية للأولى. لكن ليس من الممكن البتة، الاستغناء عن المكتوب في تقصي الصورة الداخلية، حتى وإن كانت المرصودة بدءاً، وحتى إن كان خارجها، بحكم علاقة التضايف اللسانية/ الصورية، وبحكم تداخل الصورتين ببعض أيضا.

وإذا ما عدنا إلى الصورة الداخلية، فإننا سنجد أن الدلائل الصورية والكتابية معاً تشير إلى أن البئر هي محور الصورة، فقد كانت صورتها المرسومة فـي اللوحة بشكل بارز، تتقدم الصورة، وتتوسطها في الآن ذاته، فضلاً عن كونها واضحة المعالم إلى درجة متناهية الدقة، بخلاف الواقفين خلفها، إذ من الممكن تمييز كل حجر مـن حجارتها عن الآخر، يضاف إلى ذلك توجه أنظار المتراصين خلفها جميعاً إليها، الذي توحي به وضعية رؤوسهم، كما أن غيابهم من العنوان - سيرة بئر - حجم من وجودهم الفعلي المرتهن بحدث هذه الصورة الملصقة، مادامت السيرة للبئر وليست لهم، لكن مع الأخذ بنظر الاعتبار تأثيرهم المباشر في منحى تلك السيرة، بوصفهم منعطفاً حاداً مرت به.

واجتماع البئر مع الرجال المتكاتفين، يحيلنا - بالضرورة - إلى جريمة أخوة يوسف بحقه، وهذا ما يسجله نصياً أيضاً عند قوله في نصه (زنزانة الحواس) المتناص مع قصة يوسف:

أعرف كم أنا يوسف

وأخوتي هم أخوة يوسف

في السيرة البعيدة للبئر

يزينون للذئب طيب لحمي

فإن الغائب نصياً في لوحة الغلاف - يوسف أو صاحب السيرة - مستحضر بقوة رغم غيابه. ومن اللافت للانتباه الرداء الذي يرتدونه هؤلاء، الذي يذكرنا برداء السياف لحظة تنفيذه الحكم، المتساوق مع هيكل المقصلة ذي الأضلاع الثلاثة الذي يعتلي البئر، فضلاً عن التشكل الغريب للدلو أعلى المقصلة، فميلانه يشير إلى تدلي جسم ثقيل في الطرف الثاني للعتلة، ومما يرجح ذلك أيضاً، عدم تأثر استقامة الحبل بالعروة الضخمة نحو

اليسار أولاً، وبالرياح المحركة لرمال الصحراء في أعلى الصورة كذلك، وتتساوق مع كل ذلك العتبة الداخلية قبل نصه الأول المقتبسة من محمود درويش:

لي حكمة المحكوم بالإعدام.

وهنا ترتسم في ذهن القارئ أبعاد الصورة الحركية التي سبقت هذا السكون، المتمثلة بربط عنق صاحب السيرة بالطرف السائب من حبل الدلو خارج البئر، ثم القذف به باطنها، لتستقر كتلته جثة متدلية في وضع شاقولي، ليخالفوا بذلك الطريقة المعهودة لمحاكمة الشنق، التي تتم فيها إزالة العتبة من تحت قدمي المحكوم، ليفارق الحياة مع بقائه معتلياً سطح الأرض لأن التعليق يقتضي ذلك. أما الدفن فيكون مرحلة لاحقة لتنفيذ المحاكمة. أما في اللوحة قيد الرصد فقد كان تنفيذ الحكم مرتهناً في تحققه بالغور السفلي إلى باطن الأرض، أو بتعبير آخر أن التنفيذ كان مقروناً بالدفن المجازي والحقيقي معاً، المجازي بحكم توظيف البئر الحرية بدفن السر بوصفها المكمن الأمين للأسرار، والحقيقي بفعل اجتماع عوامل التعرية جميعاً من رياح، ورمال، وزمن، التي ستؤدي لا محالة إلى دفن الكتلة القارة في هذه الصورة – البئر بمحتوياتها – التي تتساوى فيها المجمدة القوى – الجثة – مع الجامدة أصلاً – الحبل، الحجارة، الدلو - وقد عززت الرمال السائدة اللوحة الإطارية الأصل، دونما أدنى معالم من دلالة الدفن هذه. وهذا كله ناجم عن أن الحكم المنفذ ليس حكماً على جرم ما، كما في أحكام الشنق التي يعلن عنها على الملأ عادة قبل تنفيذها، وإنما كان ذاك الحكم جرماً في حد ذاته، لأنه أصدر بحق بريء، وهو ما يبرر كل ذاك التستر الذي جاء مقروناً بتوظيف ما يحمله الملبس من دلالة سيميائية عالية، فقد جللهم ذاك الرداء الغريب الذي أسبغهم بالسواد، الأمر الذي يوحي بالغموض الذي يشوبهم ويشوب وجوههم المغيبة الملامح، التي تشكل هوياتهم، وهذا يضاف إلى اختيارهم مكاناً قصياً وسط عرض الصحراء، وإخفاء آثار الجريمة في بئر مهجورة.

وهنا نسجل انقلاباً دلالياً صورياً لوظيفة البئر، فبدلاً من أن تكون البئر مورداً، كانت مورودا. فالبئر - كما هو معلوم – مورداً لحياة ما، وهذه الخاصية اللصقية بها، هي المتسببة في فشل جريمة أخوة يوسف، ومنح يوسف حياة جديدة، ليوظف الجناة هنا الطرف المعاكس لحبل الورود، مصححين الخطأ المتسبب في عدم تكامل جريمة أخوة يوسف، الذين وظفوا الطرف الوارد – الدلو -، والوارد لا يصلح أن يكون إلا كذلك.

إن التشكل البصري – الكتابي جاء مؤازراً للقراءة الصورية لغلاف الديوان قيد الرصد، لأن اللغة ببساطة تكتسب فوق طابعها السماعي، طابعاً بصرياً، بمجرد تسجيلها كتابياً، نظراً للفضاء الذي يشغله المكتوب، وتختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات، عن الصورة التي توحيها الكلمات بعيداً عن تسجيلها الكتابي، لأن الصورة مجسدة في الأولى، ومجردة في الثانية، وذاك الفارق ناجم بالضرورة، من توثيق الجانب الزماني المجرد للغة مكانياً، عند الكتابة، من خلال الموضعة المنتقاة في فضاء الورقة أولاً، وطريقة الخط ثانياً. وهو ما يتم تشخيصه في أية لوحة غلاف عموماً، وفي لوحة غلافنا قيد الرصد تحديداً: فثمة تشكل شاقولي لاسم الشاعر،

موازياً للبئر، أو – بتعبير أدق – موازياً للمتدلي داخل البئر، وفي هذا التشكل، نلمس تكثيفاً إيحائياً يتعاضد مع صورة الملصق الداخلي، بوصف المحكوم لم يستقر في قعر البئر، وإلا لكتب الاسم تحت الصورة بشكل أفقي، وإنما ما زال معلقاً، ينازع جاذبية الأرض لكتلته المتدلية تلك، مما يحكم موته خنقاً.

والتشكل الشاقولي لابد من أن يحيلنا إلى تنازع علوي أرضي عليه، لحظة مفارقته الحياة، فبعد أن كان على سطح الأرض روحاً وجسداً، انشطر الاثنان عن بعض لحظة طرده من على سطحها، وهو ما يؤكده نتوء الواو في كلمة مطرود باتجاه الأسفل، ليكون أولاً جسداً غائراً، مرموزاً له باللون الأحمر الذي اصطبغ به الاسم، لما يحمله هذا اللون من بعد مادي يضارع (الجسد)، فضلاً عن إيحائه الدموي بجريمة القتل، لكونه مكمن الدماء، ولاضطلاعه بتوثيق الجريمة ببعده المادي الملموس.

ومن الجدير بالذكر هنا أنه قد تمت معاضدة هذا البروز المميز لاسم الشاعر، بغياب تام لاسم الرسام أو توقيعه من اللوحة، مما يؤكد سيرية الديوان، ويلفت الانتباه إلى اسم الشاعر (المطرود) بشكل أكبر.

وقد قابلت ذاك الجسد ثانيا روح مرتقية ترفرف فوق الصورة الملصقة تتمثل باللون الأبيض للعنوان (سيرة بئر)، ونقاء هذا اللون يحيلنا إلى تعزيز ما ذهبنا إليه من براءة صاحب السيرة من أي جرم يستدعي هذا المصير المأساوي، وذلك لأن اللون الأبيض "يمثل غياب النوعية اللونية، ومن ثم غياب الحياة أيضا، إنه يتصف بنقاوة البريء الذي لم يحيا بعد، وخواء الميت الذي قد انتهت الحياة بالنسبة له"[8].

وهنا تطالعنا ثنائية اللفظ/ المعنى، التي تقابل ثنائية الجسد/ الروح، فكل دوال النصوص قيد الرصد، تتوحد في إحالتها إلى مدلول العنوان لتكثيفه الثيمة المشتتة بين صياغات الديوان، في بنيته المختزلة، فرغم كون العنوان اسما،غير أن ولاءه ينصرف قرائياً نحو المسمى، لهذا كان عتبة قرائية توجيهية، "يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه"[9]، من هنا كان اصطباغ كلمة (نصوص) باللون الأحمر، واتشاح العنوان باللون الأبيض، بحكم التشكل المادي لصياغات تلك النصوص فلابد من المرور بالشكل للوصول إلى مضمونها، وبحكم كون العنوان هو المعنى المحرك لكل تلك التشكلات النصوصية، فهو الروح التي تشف عنها بعد التقصي، ومن الملاحظ أن العنوان (سيرة بئر)، قد تموضع في موقع قرص الشمس بالضبط، إذا ما اكتملت الصورة الداخلية، لتشكل ببياضها الروحي الناصع، مصدر إشعاع اضطلع بمهمة إيضاح كل مكونات الصورتين فيما عدا الجناة، فقد ظل الغموض يشوبهم، نتيجة تموضعهم في الظل الذي يضاهر ذاك الإشعاع، لكونه ليس ظل أي شيء آخر، فمن أين يأتيهم ذاك الظل وهم يقفون في العراء، وإنما هو ظل أجسادهم، وعدم تظليلهم بأية ظلال أخرى يحيلنا إلى عدم مباركة أحد للجريمة.

والملحظ الجدير بالذكر هنا عدم تطابق الظل مع الأصل، فإن تراص الرجال، يمنع تسلل أية إضاءة بينهم، فإذا بالظل يفاجئنا بفسحتي الضوء لجانبي البئر – الأيمن والأيسر – وهو ما حال دون اختلاط البئر ظلياً بظلال الرجال، وما منحها – حتى ظلياً – بروزاً وتمايزاً عنهم.

ليس هذا فحسب، فإن عدم تطابق البئر ظلياً مع الأصل بحكم نتوء الرأس وسط الطرف العلوي لظلها، الذي ليس من الممكن عده انعكاساً لأحد رؤوس الجناة لالتصاقه بظل البئر أولاً، ولأن الطاقية التي تعتلي رؤوسهم تحتم أن يكون انعكاسها أسفل الصورة، كل ذلك جعل من ظل البئر يغدو وكأنه ظل رجل ضخم، إذا ما قلبنا الصورة، فقد شف الظل عن المرموز الموارى داخله، فإذا كان الظل إخفائياً مع الجناة، فقد خالف طبيعته ليكون كشفياً مع الموارى، مشكلاً بالتحام البئر معه ظلال انتفاضة الروح باتجاه السماء، المقرة سلفاً، والضوء المنبعث من جانبي البئر، رغم وقوعه في الظل شأنه شأن الواقفين وراءه، ما هو إلا ضوء انتفاضة الروح تلك.

ويشير توسط العنوان أعلى اللوحة الخارجية بشكل مطل ومشرف على مسرح الجريمة، إلى أن تلك الروح شخصت كل ما جرى، بوصفها شاهد العيان الوحيد، المنعتق من فعلي القتل والدفن، لتسجل توثيقها ذاك للحدث، عبر الصورة الداخلية الملتقطة لحظة تنفيذ الحكم، وبعين المنفذ بحقه ذاك الحكم، وهو ما يفسر كون الصورة ملتقطة بكاميرا سفلية، بحكم طول الجناة والبئر، الذين تاخموا بطولهم الحافة العلوية للصورة، وأي تصوير يسجل ذاك الحدث، فإن السماء لابد من أن تكون مكوناً علوياً له، في حين أن بتر الصورة بمجرد انتهاء معالمها، منح تلك المعالم أولوية التلقي على السماء، لأن تأطيرها بصورة أخرى منع من انصراف الذهن إلى انفتاحها اللامحدود سماوياً لا أرضياً، فعلى الرغم من تلاقي مكونيها الفراغيين السماء والأرض، إلا إن لصق الصورة الداخلية على صورة إطارية لبحر من الرمال، يؤكد سيادة الجانب الأرضي، ويجرها إليه.

إلا أن العنوان رغم توسطه أعلى الصورة، فثمة إشارة بصرية - كتابية وهو النتوء المتجه نحو اليسار في كلمة سيرة، يحيلنا إلى مغادرة تلك الروح المكان حاملة في جعبتها تلك السيرة، لتحكي من خلال الصورة الموثقة، نصوص الديوان جميعا التالية للوحة الغلاف، ذاك التتالي المتساوق مع الترتيب القرائي نحو اليسار المستقى من نتوء التاء.

وأن يغدو الإنسان روحاً خالصة منعتقة من مادية الجسد يجعله عارفاً لجوهر الحقيقة بالمفهوم الصوفي، فهو العارف الذي يتكلم برموز لا يفهمها إلا خاصة الخاصة ممن يشاطرونه هذا الانعتاق:

وأنـــا النبـــي بلا نبـــوة

والعارف سر الذين يسورونه

فـ" إن الموقف العرفاني يتلخص في البحث عن الذات، عن حقيقتها وموقفها الأصلي"[10].

وهذا بالضبط ما توحي به الأسطر في الغلاف الخلفي للديوان:

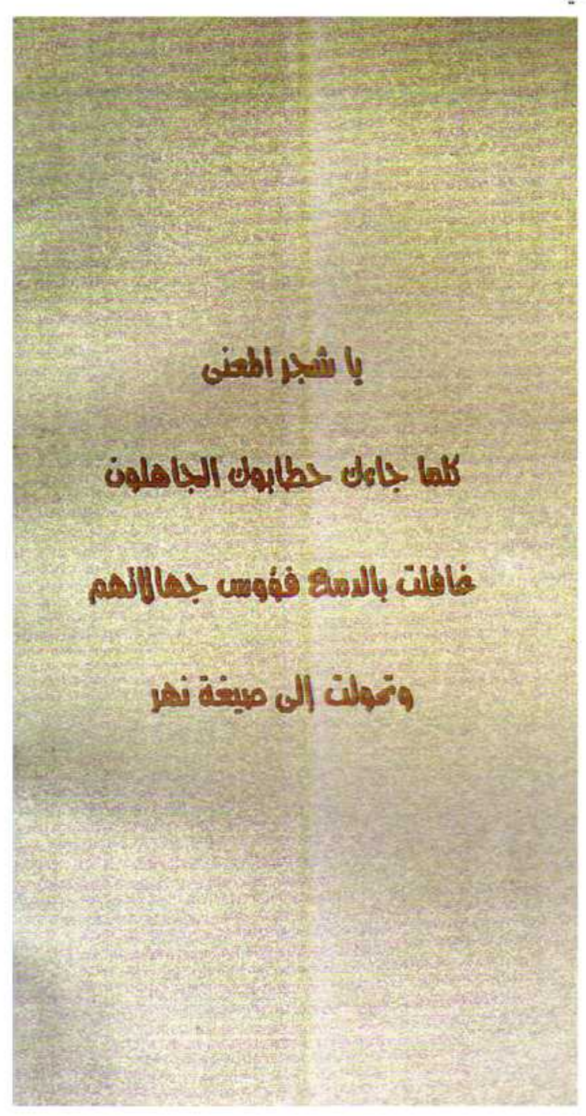
يا شجر المعنى

كلما جاءك حطابوك الجاهلون

غافلت بالدمع فؤوس جهالاتهم

وتحولت إلى صيغة نهر

وعلى النحو الآتي:



وهذه الأسطر تمثل في أصلها جزءاً من أحد نصوصه الداخلية، وهو (روح الشفويات) فثمة قصدية عالية في هذا الاقتطاع من نص يحمل هذا العنوان، الذي يؤكد اجتراحنا القرائي، بمنح الروح جانباً مهماً من العناية، لأنها ستحكي عبر شفوياتها أبعاد الجريمة، لكنه يبقى كلاماً شفوياً، يفتقر الى التوثيق الكتابي - الجسدي - ففي الثقافة الشفاهية "لا يعرف [المرء] إلا ما يمكنه تذكره"[11]، لذلك لن يقف على حقائقه إلا من خاطبتهم مقولة الحلاج، بوصفه أعتبة لدخول ذاك النص:

((من لم يقف على إشاراتنا، لم ترشده عباراتنا))

(الحلاج)

فثمة إشارة مكثفة إلى ثنائية الظاهر/ الباطن الصوفية، فالإشارة ذات طابع إيحائي، يستلزم استغواراً باطنياً، أما العبارة، فطابعها إيضاحي ظاهر[12]. فلابد لأجل أن تؤدي العبارة مهامها التوجيهية إيلاء الإشارة أولوية الاستكناه، أي أن الظاهر ليس غاية بذاته، وإنما هو مجرد وسيلة لفهم الباطن، ولم يأت تبني الشاعر لهذه المقولة التي ترجح الإشارة على العبارة، أو الباطن على الظاهر، عفو الخاطر، ولاسيما في ديوان اتخذ من هذه الثنائية محركاً ثيمياً، منذ أولى عتباته.

وهذا كله يعزز قراءتنا السابقة، التي تمحورت حول الطابع الاستلابي الذي مارسه البئر باستغواراته الباطنية للمعنى، على البعد الظاهري للسيرة.

وهو ما قالته كذلك السطور المكتوبة على اللوحة الخلفية للغلاف، فالسر الذي يحمله المعنى العميق سيبقى مستغلقاً، عبر انفتاحه على قراءات متجددة، تجري كجريان النهر، وكجريان الدماء الحمراء، التي اصطبغت بها تلك الكتابة، تجسيداً للجريمة.

الهوامش:

1 - **سيرة بئر** / محمد المطرود / دار التكوين / دمشق / ط 1 / 2005.

2 - **صورة الغلاف في الرواية العربية- من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل** / عبد المالك أشهبون / م البحرين الثقافية / ع 45 / 2006 / 112.

3 - **الصورة والثقافة والاتصال** / محمد العبد / م فصول / ع 62 / 2003 / 133.

4 - ينظر: **في التعالي النصي والمتعاليات النصية** / محمد الهادي المطوي / م العربية للثقافة / ع 32 / 1997 / 196.

5 - **صورة الغلاف في الرواية العربية** / 113.

6 - **القارئ والنص - العلامة والدلالة** / سيزا قاسم / المجلس الاعلى للثقافة / د.ط / 2002 / 209، وينظر: **الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي** / محمد الماكري / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط1 / 1991 / 49.

7 - **التراسل بين الذاكرة والصورة** / د. نذير العظمة / م المعرفة / ع 500 / 2005 / 32.

8 - **جماليات اللون في السينما** / سعد عبد الرحمن قلج / المكتبة العربية / القاهرة / 1975 / 138.

9 - **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل** / شعيب حليفي / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط 1 / 2005 / 11.

10 - **بنية العقل العربي - دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية** / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط6 / 2000 / 256.

11 - **الشفاهية والكتابية** / والترج. أونج / ترجمة: د. حسن البنا / المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب / الكويت / د.ط / 1993 / 92.

12 - ينظر: **معجم مصطلحات الصوفية** / د. عبد المنعم الحفني / دار المسيرة / بيروت / ط1/ 1980 / 16.

المصادر والمراجع:

- **بنية العقل العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية** / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية/ بيروت/ ط6 /2000.
- **التراسل بين الذاكرة والصورة**/ د. نذير العظمة/ م المعرفة/ ع 500/ 2005.
- **جماليات اللون في السينما**/ سعد عبد الرحمن قلج/ المكتبة العربية/ القاهرة/ 1975.
- **سيرة بئر**/ محمد المطرود/ **دار التكوين**/ دمشق/ ط 1/ 2005.
- **الشفاهية والكتابية**/ والترج. أونج/ ترجمة: د. حسن البنا/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ **الكويت**/ د.ط/ 1993.
- **الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي/ محمد الماكري/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط1/** 1991.
- **صورة الغلاف في الرواية العربية - من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل/ عبد المالك أشهبون/ م البحرين الثقافية/ ع** 45/ 2006.
- **الصورة والثقافة والاتصال/ محمد العبد/ م فصول/ ع** 62/ 2003.
- **القارئ والنص - العلامة والدلالة/ سيزا قاسم / المجلس الاعلى للثقافة/ د. ط/** 2002.
- **في التعالي النصي والمتعاليات النصية/ محمد الهادي المطوي/ م العربية للثقافة/ ع** 32/ 1997.
- **معجم مصطلحات الصوفية/ د. عبد المنعم الحفني/ دار المسيرة/ بيروت/ ط1/** 1980.
- **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل/ شعيب حليفي/ دار الثقافة/ الدار البيضاء/ ط** 1/ 2005.

إصدارات كلية الآداب والفنون
مؤتمر فيلادلفيا الدولي

- الذات والآخر.
- التفاعل الثقافي.
- تحليل الخطاب العربي.
- العولمة والهوية.
- الحداثة وما بعد الحداثة.
- الحرية والإبداع.
- العرب والغرب.
- الحوار مع الذات.
- استشراف المستقبل.
- ثقافة المقاومة.
- ثقافة الخوف.
- ثقافة الصورة.



منشورات جامعة فيلادلفيا 2008

(ردمك) ISBN 978-9957-02-343-0